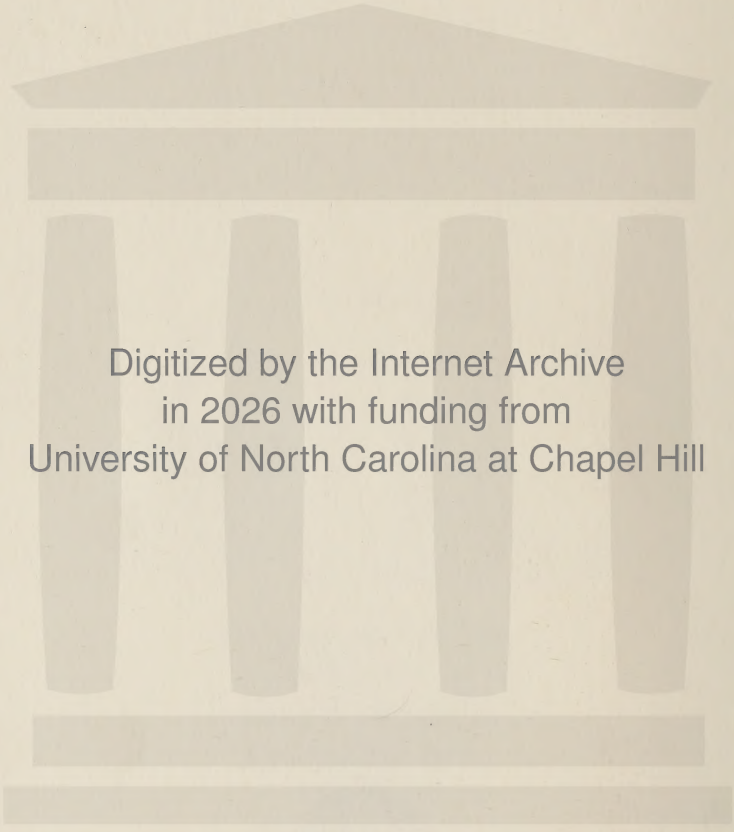
THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA
AT CHAPEL HILL

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

PG3043
.S58
1927

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00007637621

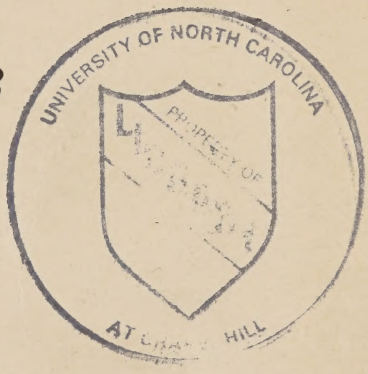

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/sempotovryleevpu00shuv

С. В. ШУВАЛОВ

СЕМЬ ПОЭТОВ

РЫЛЕЕВ
ПУШКИН
ЛЕРМОНТОВ
НЕКРАСОВ
БЛОК
БРЮСОВ
ГЕРАСИМОВ



„НИКИТИНСКИЕ СУББОТНИКИ“
МОСКВА * 1927

С. В. ШУВАЛОВ

PG3043
.S58
1927

СЕМЬ ПОЭТОВ

РЫЛЕЕВ, ПУШКИН, ЛЕРМОНТОВ,
НЕКРАСОВ, БЛОК, БРЮСОВ, ГЕРАСИМОВ

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ
И КРИТИЧЕСКИЕ
СТАТЬИ

SEM' POËTOV

«НИКИТИНСКИЕ СУББОТНИКИ»
МОСКВА 1927

Типография
и Словолитня
„КРАСНАЯ ПРЕСНЯ“
М. Грузинская ул.,
Столярный,
№ 5-7.

Главлит № 81322.

Тираж 2.000 эк

Думы и поэмы Рылеева

(Опыт морфологического анализа.)

I.

Среди работников русской поэтической культуры 20-х годов прошлого века Рылеев выделяется, как последовательный поэт-гражданин, настойчиво-однообразно проводивший в своих произведениях либеральную социально-политическую идеологию своего времени.

Только в начале своего творческого пути увлекается он легкой поэзией (эротико-антологической), в духе и стиле Анакреона и Парни, восклицая, например, в одном стихотворении:

К чему злато за замками
Накопивши сохранять!
Не приятнее ль с друзьями
В пирах время провождать?
Или с нимфою прекрасной,
Прильнув к розовым устам,
Тая в него сладострастной,
В счастье равным быть богам [1].

Вместе с этой „классической“ традицией отдает он и некоторую дань уже уходившему в прошлое сентиментализму, говоря, например, в стих. „Луна“ о „голосе, исполненном стенанья“, о „потоках слез и темных воздыханьях“ и даже определенно заявляя:

Приемля лиру я незвонкую, печальну,
Хочу воспети песнь унылу, погребальну [2].

---

[1]) В. И. Маслов. Литературная деятельность К. Ф. Рылеева. Киев, 1912 г., приложение, стр. 36—37. Стих. „Богатство“. (Из Анакреона).

[2]) Там же, стр. 4.

Но оба эти вида литературной работы Рылеева (главным образом, в период его поэтического ученичества)—и эротические песни в духе классики XVIII века и „унылые песни" сентиментального стиля—в значительной своей части остались ненапечатанными и мало были известны современникам поэта. И читатели и критики того времени смотрели на Рылеева, как на выдающегося представителя гражданской идеологии в стихах, да и сам он держался о себе того же мнения, выразив его однажды в категорической формуле: „Я не поэт, а гражданин".

Однако Рылеев был не только выразителем известных социально-политических идей и настроений, но и несомненным поэтом, обладавшим подлинным поэтическим даром, хотя и не первостепенным. Он занял в истории русской поэзии довольно почетное место, как автор „Дум" и поэмы „Войнаровский".

Предлагаемая статья посвящена морфологическому анализу этих произведений, т.-е. рассмотрению их, как особых литературных жанров, конечно, в связи с общей эволюцией словесно-поэтических форм эпохи. В результате этого анализа более или менее четко обозначатся специфические особенности художественного пути Рылеева, и выяснится его значение в литературной динамике 20-х годов XIX века.

„Думы" сначала печатались в разных журналах и альманахах в период 1821—23 гг., а затем в 1825 г. были изданы все вместе, в виде отдельного сборника. Здесь дум 21, в этом составе они и были известны современникам поэта. Только спустя долгое время после смерти Рылеева были опубликованы по сохранившимся рукописям еще четыре думы: „Владимир Святой", „Яков Долгорукий", „Царевич Алексей в Рожествене" и „Видение императрицы Анны", а также три неоконченных: „Вадим", „Марфа посадница" и „Меньшиков" [1]).

Появление в печати дум (1821—1825 гг.) вызвало ряд критических отзывов, в большинстве сочувственных, а иногда даже хвалебных. При этом был поднят вопрос о самой форме этих исторических стихотворений, которые совершенно справедливо были восприняты, как новый поэтический жанр, как

---

[1]) Сохранилось еще начало (первые четыре стиха) думы „Миних" и два небольших отрывка, повидимому, тоже относящихся к думам. Сочинения Рылеева под ред. Г. Балицкого. Т. I, М. 1906 г., стр. 119.

особый род словесно-художественного творчества, до этих пор еще неизвестный нашей литературе.

Однако в определении этого жанра получились большие разногласия между отдельными представителями тогдашней критики, которые старались отыскать думе место среди традиционных литературных форм своего времени [1]). Так, А. А. Бестужев сначала отождествил думу с гимном, а потом утверждал, что она „составляет средину между героидою и гимном". Но Ф. Б. Булгарин находил, напротив, что „дума представляет средину между элегией и героидой". С последним определением не согласился кн. П. А. Вяземский: возражая против сближения думы с элегией, он утверждал, что „по содержанию своему они (т.-е. думы) относятся к роду повествовательному, а по формам—к лирическому".

Только один критик, поместивший статью в „Русском Инвалиде" за 1823 г., № 4, рассматривает думу независимо от канонизованных поэтических жанров своего времени. По его словам, „дума есть особливый род поэзии, взятый из польской литературы, который требует еще своей теории". Но сам критик, как и другие современники Рылеева, не дал этой теории, не определил в строгих терминах, что это за „особливый род поэзии".

Не сделали этого в достаточной мере и последующие исследователи рылеевского творчества, вплоть до наших дней. Очень обстоятельно анализирует думы В. И. Маслов в своей монографии, посвященной Рылееву [2]); но его интересует, главным образом, вопрос о историко-литературных источниках отдельных дум. Что же касается композиции дум в связи с тематикой и словесным стилем, то исследователь ограничивается лишь самым общим рассмотрением литературных приемов Рылеева при обработке им исторических сюжетов, а не определяет, строго и точно, особенностей думы, как нового в 20-е годы XIX века словесно-художественного рода.

Мало изучена архитектоника дум и в статье А. Н. Сиротинина, посвященной выяснению отношения этих произведений

---

[1]) Изложение этих отзывов см. у Маслова, названное сочинение, стр. 238—245. Там же и приводимые ниже мнения отдельных критиков. Ср. Н. А. Котляревский. Рылеев. П. 1908 г., стр. 93—95.

[2]) Литературная деятельность К. Ф. Рылеева. Киев, 1912 г. (Из „Университетских Известий" за 1911 и 1912 гг.).

к историческим песням польского поэта Немцевича, хотя здесь и содержатся некоторые ценные наблюдения формально-художественного порядка[1]).

Только в недавно появившейся обстоятельной статье А. Г. Цейтлина—„Творческий путь Рылеева" найдем мы подробный морфологический анализ дум[2]). Однако и в этой интересной работе далеко не сказаны последние исследовательские слова: кое-что здесь все еще недостаточно освещено, многое остается спорным, основная точка зрения автора на отношение Рылеева к классицизму вызывает ряд сомнений. Нужны дальнейшие изучения, еще более внимательные и углубленные, поэтического стиля Рылеева и его эволюции.

Обращаясь к анализу дум, прежде всего следует заметить, что в составе их находятся различные в морфологическом отношении стихотворения, на что указал сам автор в предисловии к изданию 1825 г.: „В числе предлагаемых дум читатели найдут две пьесы, которые не должны бы войти в сие собрание: это „Рогнеда" и „Олег Вещий". Первая по своему составу более повесть, нежели дума; вторая есть историческая песня (Spiew Historyczny)". Действительно, „Рогнеда" и по своей величине и по сравнительно сложной разработке исторической темы (в виде довольно развитого сюжета) должна быть выделена из общего состава дум, как не принадлежащая, строго говоря, к этому роду.

Что касается „Олега Вещего", то автор, к сожалению, умалчивает, на основании каких признаков отличает он эту пьесу от собственно „дум" и почему включает ее в разряд „исторических песен", не определяя притом этого последнего термина. Нам приходится самим устанавливать эти признаки, имея в виду, что в числе дум находится еще несколько стихотворений того же типа, что и „Олег Вещий" (об этом Рылеев не говорит).

Найти основные черты различия между обеими группами—„думами" и „историческими песнями" (по терминологии Рылеева) поможет нам его великий современник Пушкин, который в письме к автору (от конца мая 1825 г., вскоре по выходе

---

[1]) Немцевич и Рылеев. („Русский Архив", 1898 г., кн. I, стр. 67—82).

[2]) Бунт декабристов. Сб. под ред. Ю. Г. Оксмана и П. Е. Щеголева. Л. 1926 г.

отдельного издания дум) дает краткую, но определенную и выразительную формулу, характеризующую думы по их структуре: „Все они на один покрой. Составлены из общих мест (loci topici): описание места действия, речь героя и нравоучение".

Как увидим ниже, нравоучение, т.-е. обобщающая мысль, сентенция гражданско-политического или отвлеченно-морального характера, обыкновенно входит в состав речи героя и сравнительно редко выделяется в самостоятельный элемент произведения (в конце его, после речи, в качестве „pointe"). Что же касается первой части произведения (до речи героя), то она заключает в себе не только описание места действия, но часто также и изложение событий из жизни героя. Таким образом, пушкинская формула не может считаться вполне точной, но несомненно, что наш великий поэт подметил основную особенность в композиции дум—наличие в них речи героя, вернее, его м о н о л о г а.

При этом необходимо указать, что такой монолог по своему идейно-художественному значению является главной частью думы: в нем именно заключена поэтическая сущность произведения и выражена психоидеология автора; повествовательные же элементы (рассказ от третьего лица) играют здесь второстепенную роль—вступления, заключения или исторической рамки, в которую как бы вставлен психологический автопортрет героя.

Ясно, что в эту форму лирического монолога нельзя вложить „Олега Вещего", который является эпическим рассказом от лица автора об историческом персонаже и связанных с ним событиях. Но то же следует сказать еще о семи стихотворениях в общем такого же повествовательного типа: „Святополк", „Владимир Святой", „Мстислав Удалый", „Дмитрий Донской", „Иван Сусанин", „Царевич Алексей в Рожествене" и „Марфа Посадница" (в той небольшой части ее, которая написана), По терминологии автора это будут „исторические песни", как он перевел обозначение Немцевича: „spiewy historyczny". Позднее такого рода произведения стали называться „историческими балладами", и это наименование сохранилось до наших дней.

Стихотворения этого жанра писали, как известно, и другие поэты, современники Рылеева, например, Пушкин („Песнь о Вещем Олеге", 1822 г.) и Языков („Евпатий", 1823 г.). Вообще,

форма баллады на историческую тему (в большинстве из западно-европейского рыцарского средневековья, но нередко и из русской истории) уже бытовала в нашей поэзии, и здесь Рылееву не пришлось создавать чего-нибудь морфологически нового.

Но если исключить из общего состава дум указанные 8 пьес, а также „Рогнеду"; то останутся 19 стихотворений (в том числе 2 неоконченных), которые уже образуют другой жанр, неизвестный до Рылеева в русской литературе. Вот этот-то жанр и следует называть „думой", строго отделяя его от „исторической баллады" (или „исторической песни", по словоупотреблению Рылеева). Смешение обоих родов (первоначальным виновником этого был, как мы видим, сам автор) и послужило причиной многих неточностей, а частью и неправильностей в рассуждениях исследователей о думах.

Итак, к литературному роду дума следует относить только 19 стихотворений, из которых каждое представляет по своей структуре соединение лирического монолога (главный компонент) с повествовательной частью (второстепенный компонент). Но так как взаимное отношение обоих компонентов неодинаково в отдельных думах, то необходимо различать в этом жанре два вида.

К 1-му виду относятся стихотворения, дающие наиболее чистый тип анализируемой формы: в них повествовательный элемент сводится к небольшому вступлению или также к заключению, при чем во вступлении различаются два момента: изображение обстановки действия и указание на героя, иногда с краткой обрисовкой его (черты внешнего облика и психологии). В количественном отношении этот рассказ от лица автора значительно уступает монологу героя.

Такова, например, дума „Боян". Она начинается картиной пира в гриднице кн. Владимира, потом указывается, что на этом веселом пиру—

Один задумчиво Боян сидел,
В нем думы думами сменялись.

А дальше излагаются эти размышления от лица самого Бояна: „Какое зрелище мой видит взор" и т. д. При этом вступительная часть содержит всего три 4-строчных строфы (12 стихов), тогда как монолог—9 строф (36 стихов).

Совершенно так же и на таком же количественном соотношении основных элементов построена дума „Курбский", в которой вступление (обстановка действия и характеристика героя) охватывает 12 стихов, а монолог—36. В третьей думе „Державин" вступительная часть также в три раза меньше главной (монолога). В эту же группу следует включить и две неоконченных думы „Вадим" и „Меньшиков", в которых после обычного вступления идет монолог (на нем и прерваны оба стихотворения). В двух думах: „Ольга при могиле Игоря" и „Артемон Матвеев", кроме вступления указанного характера, есть еще и небольшое заключение (после монолога): в первом стихотворении указывается, что Ольга „тихо потекла ко дремлющему стану", второе заканчивается кратким сообщением о смерти героя.

Ко 2-му виду следует отнести остальные 12 дум, т.-е. те, в которых на ряду с монологом героя содержится и более или менее пространный рассказ о событиях, участником которых был этот герой, и, таким образом, здесь монолог не преобладает уже столь решительно над элементами повествования, а иногда он даже количественно уступает им, как, например, в думе „Михаил Тверской". В этом стихотворении перед монологом то же вступление (обстановка—река Терек и стан Узбека, и характеристика героя), к которому прибавлены еще речи любопытных, обступивших „князя-страдальца"; а после монолога—подробный рассказ об убийстве князя. Эта дума состоит из двенадцати 8-строчных строф, при чем на монолог приходится 5 строф, а на повествовательную часть—7 (3 перед монологом, 4 после).

Однако, как ни богато представлен в некоторых думах этого вида эпический момент (исторический рассказ от лица автора), все же он является в составе целого произведения лишь в композиционной роли обрамления по отношению к основному моменту—монологу героя. На самом деле, в монологе заключена сущность произведения, художественно реализован идеологический замысел автора. Так, в той же думе „Михаил Тверской" главная тема—скорбь о родине, раздираемой внутренними усобицами—вложена в уста героя. При этом его монолог (как и в других думах) настолько приподнято-эмоционален, лиричен, что не остается никакого сомнения в психоидеологической близости между героем и автором. Несомненно,

в монологе, а не в повествовательных эпизодах осуществлено художественное задание поэта.

Теперь мы можем, расширяя и уточняя указанные особенности дум (обоих видов), прибавляя сюда некоторые новые черты, дать такую характеристику этой литературной формы. В думе выводится *один герой*, который в известный момент времени, в определенной конкретной обстановке раскрывает свою душу, свой внутренний мир; именно, он сам, в форме монолога, высказывает свои мысли и настроения, связанные с данной ситуацией и вытекающие из фактов его жизни. Самые же эти факты, составляющие историческое содержание думы, частью вложены в уста героя и являются, таким образом, суб'ективно преломленными в его психике, частью (во 2-м виде) изложены в форме рассказа от лица автора; но и в том и другом случае они не имеют самостоятельного художественного значения и служат лишь для бо́льшего выяснения психического облика героя.

Этим определяется *лирическая сущность* думы, как произведения, отражающего эмоционально-взволнованную душу героя и до известной степени самого автора, интимно переживающего вместе с ним воспоминания, размышления и настроения. Общее построение думы отличается чрезвычайной простотой: в немногих словах рисуется обстановка действия, вводится герой (иногда с краткой обрисовкой его), а потом излагается его монолог, из которого мы узнаем его прошлую жизнь, мотивирующую, с одной стороны, данную внешнюю ситуацию, а с другой—его внутренние переживания; это своего рода автобиографическая реминисценция героя в форме лирической медитации [1]).

Если в думе имеется и повествовательная часть (2-й вид), то указанная автобиография вставляется в общую рамку биографии героя, как ее центральный факт, при чем без нарушения хронологической последовательности, которая является основным принципом ведения рассказа. Обыкновенно герой произносит свою речь наедине, обращаясь, так сказать, к невидимому, „идеальному“ слушателю: Курбский, Волынский,

---

[1]) А. Г. *Цейтлин* устанавливает шесть компонентов думы: описание места действия, пейзаж, описание героя, его речь, рассказ о его жизни и нравоучительная сентенция (стр. 246).

Матвеев и др. (это монолог в чистом виде). Но иногда вводится особое лицо, к которому обращена эта речь, при чем оно является как бы немым слушателем, своего рода поэтическим статистом.

Так, в думе „Ольга при могиле Игоря" героиня рассказывает о насильственной смерти мужа своему сыну Святославу, который при этом не произносит ни одного слова, и следовательно, ничем не выражает своего отношения к речи матери. Или в думе „Петр Великий в Острогожске" гетман Мазепа клянется в искренней преданности Петру, и этот последний ни одним словом не реагирует на сравнительно длинную речь. Также и Ермак („Смерть Ермака") обращается с мысленной речью к своим воинам, которые тут же „беспечно спали близ дубравы", и уже в силу этого не могли отвечать своему атаману.

Но в думе „Глинский" герой раскрывает свою душу перед дочерью, которая в ответ пытается в нескольких словах утешить страдающего отца. Также и в неоконченной думе „Меньшиков" ссыльный обращается с просьбой к старику:

Скажи мне, дедушка седой,
Чей прах почиет в той могиле?

И в ответ старик рассказывает о Меньшикове. Однако и в этих двух думах настоящего диалога все же не получается: и дочь Глинского и ссыльный в Сибири мало чем отличаются от слушателя-статиста, в роде Святослава; речь героя и здесь остается по существу монологом.

Некоторое осложнение сюжетной схемы найдем мы в тех думах, где в монологе рисуется другое лицо, которое и является как бы главным героем произведения. Такова дума „Ольга при могиле Игоря": здесь княгиня Ольга в своем обращении к сыну повествует о смерти Игоря, убитого древлянами, и этот последний (Игорь) становится собственно художественным центром думы. К этой же категории следует отнести еще две думы: „Святослав" и „Державин", представляющие ту особенность, что в них пересекаются два плана—современный и исторический; именно, современник Рылеева говорит в своем монологе об историческом лице.

Так, в первой из названных дум молодой гусар Вейсман, стоя на часах на берегу Дуная против турецких шатров,

вспоминает о князе Святославе, девять веков тому назад громившем здесь греков. Перед этим монологом гусара обычная интродукция (описание обстановки и введение в рассказ героя), а после монолога, в конце – картина боя русских с турками, где „отважный Вейсман пал, но с честью"; зато

И русский знамя водрузил,
Где греков праотцы громили.

Следовательно, здесь в рамку современного события войны с Турцией, в форме монолога одного из участников этой войны, вложен исторический рассказ о князе Святославе [1]).

Вторая дума „Державин" дает такое же композиционное сочетание элементов современности и истории: молодой певец (alter ego Рылеева) на могиле Державина вспоминает о нем и рассуждает о его значении и судьбе:

Что вижу я? он возопил:
Пред мной Державина могила!
Тебя ли рок, о бард, сразил?
Тебя ли смерть не пощадила?..

Переходя к другим тематико-композиционным особенностям думы, прежде всего следует отметить, что еще Пушкин указал на одну такую особенность—наличие в ее составе нравоучения. Но этот элемент морализации только в немногих думах выделяется в особую дидактическую концовку—в сентенциозное заключение от лица автора или героя (композиционный прием „pointe"). Так, в думе „Волынский" автор заканчивает рассказ о смерти героя патетическими возгласами-обращениями, содержащими поучение:

Сыны отечества! в слезах
Ко храму древнему Самсона!..
Отец семейства! приведи
К могиле мученика-сына,
Да закипит в его груди
Святая ревность гражданина!

---

[1]) Это соединение двух планов (современного и исторического) проглядел А. Г. Цейтлин. Он удивляется, что битва X в. описывается в образах современной войны (назван. сочинен., 250). Но на самом деле здесь две войны: при Святославе (образы—„стрелы", „щиты") и при Александре I (образы—„пушка", „картечь").

Или Ольга, рассказав о смерти Игоря, обращается к сыну с такой политической моралью:

Отец будь подданным своим
И боле князь, чем воин!

Но в большинстве дум нравоучение не обособляется в отдельную заключительную формулу: обыкновенно оно рассеяно по всему произведению. Герой Рылеева всегда является в большей или меньшей степени резонером: он обнаруживает явную склонность к рассуждениям, оценкам и разного рода сентенциям гражданско-политического и общеморального характера. Поэтому дидактические элементы более или менее густыми узорами покрывают лирическую ткань думы, являясь в то же время выражением нравственных или социально-политических взглядов автора, который нередко, на ряду с героями, высказывает и от себя аналогичные мнения.

Основной характер этих взглядов отмечает сам Рылеев в предисловии к отдельному изданию дум: здесь он говорит, что его целью было „привитие народу сильной привязанности к родине". Действительно, любовь к родине и связанные с этим идеи, настроения и волевые устремления, как-то: готовность пожертвовать за отечество жизнью, служение общественному благу, порыв к свободе, защита прав гражданина и вражда к тиранству,—составляют главное содержание социально-политической идеологии Рылеева, по общему характеру националистической и патриотической, а по выражению неопределенно-либеральной, без указаний на конкретные задачи, стоявшие перед прогрессивной частью русской интеллигенции того времени, и на способы осуществления этих задач.

„От милой отчизны жить грустно вдали!" восклицает Глинский, а Михаил Тверской героически заявляет:

Не хочу своим спасеньем
На родимый край привлечь
Кавдыгая с лютым мщеньем
И Узбека грозный меч!

Им вторит сам автор, говоря о гражданине в заключительной сентенции к „Волынскому":

Любовью к родине дыша,
Да все для ней он переносит.

Ермак не страшится умереть, „за Русь святую погибая", а по словам Волынского, гражданин „готов всем жертвовать народу". Молодой певец, стоящий на могиле Державина, говорит о нем:

Он выше всех на свете благ
Общественное благо ставил.

А дальше мечтает, что и про него „образованный потомок" скажет:

И воспалял в младых сердцах
К общественному благу ревность.

Хмельницкий, готовясь итти против поляков, чтобы освободить от их ига родную Украину, восклицает:

Заря свободы засияет
От блеска мстительных мечей.

А когда он разбил врагов, автор замечает от себя:

И воцарилася свобода
С тех пор в украинских степях,
И стала с счастием народа
Цвесть радость в селах и градах.

О „вражде к тиранству" рассуждает Волынский, о „неистовом тиране" говорит Курбский. Две думы „Волынский" и „Артемон Матвеев" представляют почти целиком рассуждения на различные гражданские темы, и только напряженная эмоциональность, проникающая эти рассуждения, спасает данные произведения от прозаизации, выносит их за пределы стихотворной, нехудожественной прозы.

Нет сомнения, идейное содержание дум Рылеева (и вообще его поэзии) не отличается радикальным характером (еще менее революционным). Программа тогдашних политических организаций (декабристских) сказалась лишь на общей вольнолюбивой фразеологии дум, на проникнутых гражданским пафосом дидактических тирадах их героев или самого автора.

Но, конечно, и в таком неопределенном и умеренном виде идеология дум имела большое значение: она отвечала господствовавшим в известной части дворянского общества свободолюбивым и оппозиционным настроениям, которые возникли

в результате экономических и социально-политических отношений того времени и были органически связаны со всем движением декабризма.

Герой думы рисуется статически, т.-е. в один момент жизни, при этом с точки зрения одного какого-либо чувства, вытекающего из данной реальной ситуации. Отсюда неизбежная односторонность характеристики героя, как выразителя одного основного настроения. Сами эти переживания главных персонажей дум сводятся к небольшому числу психологических тем, которые разрабатывает автор. Можно различать три категории этих тем:

1. Грустное чувство, вызванное личной судьбой или причинами социально-политического характера, при чем нередко оно осложнено другими эмоциями. Так, Наталья Долгорукова тоскует, готовясь к пострижению в монахини:

Свершится завтра жребий мой:
Раздастся колокол церковный
И я навек с своей тоской
Сокроюсь в келии безмолвной...

Грустят, томясь по далекой родине, ссыльные изгнанники или заключенные: Артемон Матвеев, Яков Долгорукий, кн. Курбский и Глинский. При этом у последних двух к чувству утраченной родины присоединяется сознание своей вины перед нею; а Долгорукий и в печали не теряет надежды на освобождение. Твердость характера и душевную стойкость, мотивируемую сознанием принесенной согражданам пользы, обнаруживает и Матвеев. Богдан Хмельницкий, тоже томящийся в тюрьме, печалится не столько о себе, сколько о родине, „стонущей под тяжким бременем оков"; в его груди загорается желание мести поработителям и насильникам, а вместе с тем и надежда завоевать свободу и для себя и для отчизны. Два героя—Михаил Тверской и Вадим, скорбят о родине, раздираемой внутренней войной—„враждой граждан и распрями князей". А Боян предается грустным раздумьям об изменчивости всего земного и о сокрушающей силе времени, которое может быть

Деянья славные погубит в бездне лет,
И будет Русь пространною могилой.

2. Мучения совести, раскаяние, томительное сознание совершонного преступления или непоправимой ошибки. Эти чувства переживают герои трех дум: „Борис Годунов“, „Дмитрий Самозванец“ и „Видение Анны“. Так, Годунов говорит о постоянно преследующем его голосе совести:

Везде, как неотступный страж, за мной,
Как злой, неумолимый гений,
Влачится вслед и шепчет мне порой
Невнятно повесть преступлений.

Дмитрия преследует призрак погубленной им дочери Бориса, и он взывает к нему:

О молю! Избавь от взгляда!
Укоризною горя,
Он вселяет муки ада
В грудь преступного царя.

Также терзается раскаяньем императрица Анна, согласившаяся на казнь Волынского; она слышит голос казненного и видит его окровавленную голову, которая зовет царицу „к творцу на суд священный“.

3. Эмоционально-окрашенное воспоминание героя об историческом лице или событии, или же лирическая медитация его — рассуждение на нравственно-политические темы. Так, Ольга рассказывает своему сыну о смерти Игоря, осуждая последнего за его насильническое отношение к подданным. Или Волынский перед казнью рассуждает о том, каков должен быть подлинный гражданин, „верный сын отчизны“. А „младой певец“ на могиле Державина высказывает свои взгляды на назначение поэта. Сюда же относятся думы: „Святослав“ и „Смерть Ермака“, а также неоконченная—„Меньшиков“, в которой старик рассказывает о печальной судьбе этого друга великого Петра.

Особняком от перечисленных трех категорий стоит дума „Петр Великий в Острогожске“, где герой, гетман Мазепа, такими словами рисует свое внутреннее состояние:

В пылком сердце жажда славы
Не остыла в зиму дней;
Празднество мне—бой кровавый;
Мне музыка—стук мечей.

Необходимо заметить, что разрабатывая ту или другую из указанных психологических тем, автор как будто чисто внешним образом связывает свою художественную задачу с историческими лицами. Ведь события и картины, изображаемые в думах, не имеют самостоятельного значения, а служат лишь для дополнения психологического портрета героя или для мотивировки его переживаний в данный момент. Поэтому связь разрабатываемой темы с определенным историческим деятелем кажется неорганической, даже случайной.

Так, в думе „Наталия Долгорукова" перед нами молодая женщина, гонимая „жезлом судьбины самовластной", потерявшая своего возлюбленного и уходящая от „мятежной жизни" в монастырь. Но если выбросить здесь заглавие и два стиха, из которых в одном указывается, что ее друг—Долгоруков, а в другом, что она—„дочь Шереметева младшая", то получим собственно элегию в форме монолога, которая по основному мотиву подойдет к ряду жизненных случаев и ко многим женщинам старой России, потерпевшим крушение в любви и искавшим покоя в монастырской келье.

Правда, Наталья Долгорукова не принадлежит к лицам, которые „делали историю", но если обратиться и к таким лицам, то найдем в сущности то же самое. Мы видели, что скорбь о родине, раздираемой гражданскими войнами, связывается у Рылеева с именами Вадима и Михаила Тверского; но, конечно, эту скорбь можно вложить в уста и других исторических деятелей (например, Владимира Мономаха),—основной замысел поэта нисколько не пострадает.

А вот Курбский и Глинский томятся вдали от родины, которой они изменили и которую все же безумно любят. Но ясно, что и эту тему, без всякого ущерба для художественно-идеологического смысла произведения, можно было бы применить и к другим лицам—историческим и вымышленным. Или нарисованные Рылеевым образы царей-преступников—Бориса Годунова и Дмитрия Самозванца; разве для темы о страданиях преступной души нужны обязательно эти имена? Или, наконец, если взять думы с ярко выраженным дидактическим содержанием („Волынский", „Артемон Матвеев"), то можно ли утверждать, что заключающиеся здесь рассуждения об общественном благе и других гражданских добродетелях уместны в устах лишь этих героев, которые к тому же в действительности

далеко не были такими идеальными, какими их изобразил Рылеев?

Однако не следует думать, что историческая конкретизация известной психологической темы не имеет никакой художественной цены. Напротив, этот „историзм" дум, несмотря на свою малую обоснованность, увеличивает поэтическую актуальность произведения, вызывая в читателе ряд традиционных ассоциаций, окружающих определенные исторические образы: Годунова, Курбского, Лжедимитрия, Волынского и др.

С другой стороны, привлечение автором такого традиционно-суггестивного образа придает особенный характер самой теме, делает из общего поэтического мотива (любовь к родине, вражда к тиранам и т. д.) более определенную и реальную данность, как частно-конкретное воплощение этого мотива. Но, конечно, в думах нельзя искать художественного воспроизведения прошлой жизни России—да это и не входило в намерение поэта. В пользовании историческим материалом Рылеев, как справедливо указывает Маслов, идет по стопам наших классиков XVIII в., так как для него этот материал „лишь средство для выражения волновавших его гражданских чувств" [1]). К тому же у Рылеева не история вызывала к художественной жизни основные темы психологического и идеологического характера, а, наоборот, эти темы искали для своего поэтического воплощения и обнаружения соответствующего исторического материала.

Из всего сказанного о характерных чертах дум можно вывести такое краткое определение этого поэтического жанра. Дума—это перебитый дидактическими элементами лирический рассказ об историческом лице, раскрывающий внутренний мир героя и изложенный в форме его монолога, вставленного в более или менее широкую повествовательную рамку. В думе разрабатывается какая-либо психологическая тема, в применении к определенной исторической личности, в которой конкретизируется отвлеченное задание автора и дается художественно-реальное выражение его гражданских или общеморальных идей.

Очевидно, это определение не подойдет к тем 8 стихотворениям, которые были выделены нами из общего состава рылеевских дум и отнесены к другому жанру—исторической

---

[1]) Названное сочинение, стр. 169.

балладе. Внешняя форма этих стихотворений: повествование от лица автора, обыкновенно перевитое, в той или иной мере, элементами диалога. Лиризм здесь мало ощутим, и рассказ об историческом лице является по существу эпическим. Конечно, и здесь вырисовывается определенный образ героя, и выясняется его психологический облик; однако эта характеристика героя отраженная, вытекающая из его действий и поступков, а не прямая (непосредственное изображение его души), как в подлинной „думе". В связи с этим разработка психологических тем, вообще говоря, здесь отсутствует, и социально-политическая идеология автора выражается или в действиях героя, или в его обращениях к другим действующим лицам (в диалоге).

Но, разумеется, между обоими литературными родами—думой и балладой, существует несомненная связь, определяемая однородным сюжетным материалом (историческим) и одной и той же идеологией. Кроме того, возможно различать и промежуточные формы. Таковы два стихотворения: „Святополк" и „Владимир Святой"; в них главное—переживания героев, которые выступают как преступники, преследуемые совестью (подобно Годунову и Лжедимитрию). Этим обусловливается их энергичная эмоциональность, и только повествовательная форма названных стихотворений мешает признать их настоящими думами. В меньшей мере, но все же заметно уклоняются в сторону думы стихотворения „Иван Сусанин" и „Царевич Алексей в Рожествене", обильные психологическими и лирическими элементами. Но, конечно, и эти стихотворения по своей архитектонике не являются думами; близость между обоими жанрами—тематическая, а не композиционная. В стихотворении же „Олег Вещий" нет и тематических элементов думы (общее лишь историческая фабула); этим об'ясняется, что только это стихотворение, как чистое выражение другого жанра, Рылеев нашел необходимым определенно отграничить от думы.

А. Г. Цейтлин в упомянутой работе о Рылееве также отделяет собственно „думы" от „исторических песен", считая характерным признаком последнего жанра динамический сюжет: здесь описательно-лирические моменты (пейзаж, обстановка действия, речь героя) сокращаются или вовсе опускаются, зато „собственно нарративные эпизоды раздвигаются и количественно и функционально становятся самыми центральными

в сюжете" [1]). Этот принцип деления в общем соответствует тому, который проводится в настоящей статье. Но исследователь идет дальше, он полагает, что „историческая песня"— позднейшая поэтическая форма, которая явилась преодолением архаической формы, т.-е. „лирической думы, построенной всецело по канонам классической реторики" [2]).

Однако такое представление о поэтической эволюции Рылеева в области дум не соответствует известным нам фактам. Прежде всего, нельзя сказать, что поэт писал сначала лирические „думы", а потом перешел к эпическим „песням". Он пользуется обеими формами одновременно; так, в 1821 году были напечатаны „Курбский" (дума) и „Святополк" (историческая песня), в 1822 г.—„Баян" и „Олег Вещий", в 1823 г.—„Борис Годунов" и „Мстислав Удалый". При этом в целом (за 1821—1823 гг.) „дума" значительно преобладает над „песней" в количественном отношении—19 против 8 [3]).

Список дум, сохранившихся в бумагах Рылеева, если даже признать его хронологическим, также не говорит в пользу А. Г. Цейтлина: на предпоследнем месте (20) списка стоит „Михаил Тверской", а, как показано выше, это не историческая песня, а именно дума—с развитым монологом героя, заключающим в себе художественно-идеологическую основу всего произведения. Или такая типическая дума, как „Державин", занимает здесь 16 место. Итак, этот список свидетельствует о том, что думы писались в конце указанного периода, а не только в начале его. Необходимо еще заметить, что большинство исторических стихотворений (и „дум" и „песен") относятся к 1822 г., и говорить здесь о каких-то хронологических ступенях, соответствующих двум литературным формам, совершенно невозможно.

Еще более спорным и необоснованным является положение, что „думы" архаичнее „песен" в стилевом и архитектоническом отношении. Что касается языкового стиля, то он действительно во многих своих элементах уходит в „классический"

---

[1]) Названное сочинение, стр. 257.

[2]) Там же, стр. 258.

[3]) Распределение анализируемых произведений Рылеева по обеим категориям, сделанное А. Г. Цейтлиным, не совпадает с нашим: но и у него „песен" значительно меньше, чем „дум". (Названное сочинение, стр. 257).

XVIII век; но это относится одинаково к обоим жанрам. В позднейших своих произведениях Рылеев, конечно, менее архаичен, но это говорит о эволюции поэта в хронологическом плане, а не в жанровом.

Если же исходить из основного композиционно-тематического различия между „думой" и „исторической песней" (одна относится к лирическому повествованию, а другая к эпическому), то „дума" вне всякого сомнения, более новый словесно-художественный род, чем „песня". Ведь в эту эпоху эстетические устремления были направлены как раз в сторону построения лирического повествования о герое [1]). Поэтому употребляемый А. Г. Цейтлиным термин „лирико-архаическая" дума является противоречивым в своей сущности: для 20-х годов архаическим было, наоборот, эпическое.

Поэтому никак нельзя согласиться со взглядом, что дума, как особый род лирического повествования,—наследие XVIII в. Правда, старый классицизм дал ей многие элементы для построения (главным образом, чисто стилистические, языковые), но в целом, как жанр, она воплотила в себе искания и достижения новой, романтической культуры. „Дума" (а „не историческая песня" или „баллада", по нашей терминологии) была действительно новой словесно-поэтической формой, внесенной Рылеевым в нашу литературу.

II.

Чем обусловлено возникновение этой формы (думы) и какую роль играла она в нашей литературной жизни 20-х годов XIX века? Как известно, центральным фактом поэтической эволюции указанного десятилетия было появление и утверждение у нас нового художественного жанра—романтической поэмы, в том ее виде, который был создан Байроном (отсюда ее другое, обычное название—байроническая поэма). Байрон установил этот жанр своими „восточными" поэмами („Гяур", „Корсар", „Лара" и др.), которые по своим композиционно-тематическим и стилистическим особенностям явились полной противоположностью господствовавшей до этого времени классической эпопее (героической поэме).

---

[1]) В. М. Жирмунский. Байрон и Пушкин. Л. 1924 г., стр. 203.

Байроновские поэмы имели необычайный успех: они обошли всю Европу, везде находя многочисленных переводчиков, подражателей и продолжателей. В нашей литературе с этим новым поэтическим родом связана знаменитая дата 1822 года, когда одно за другим появляются два произведения: „Шильонский узник" в переводе Жуковского, и „Кавказский пленник" Пушкина—первая оригинальная байроническая поэма на русском языке.

Эти литературные факты составили эпоху в истории нашей поэзии: вокруг новой художественной формы загорелась упорная борьба критиков прогрессивного лагеря („романтиков") с литературными староверами („классиками"), которые, наперекор жизни, выступают против романтической поэмы, защищая заветы старого, классического искусства, а вместе с этим традиционные формы стихотворных повествований.

Но остановить естественный ход вещей никогда и никому не удается: новый байронический жанр решительно утверждается в нашей литературе, и споры о нем становятся излишними. А если порой и раздаются одинокие голоса критиков, „в прошедшем веке запоздалых", которые со странным упорством напоминают об основных принципах классической поэзии, то эти голоса не оказывают никакого влияния на практику русской поэмы: она идет всецело под знаком байронизм К концу 20-х годов можно насчитать больше тридцати произведений этого рода [1]).

Вот в этом-то живом и энергичном литературном движении, которое привело к завоеванию новым словесным жанром господствующих позиций нашей поэзии, значительное участие принимает и Рылеев: в 1825 г. выходит его поэма в байроническом роде—„Войнаровский", шестая или седьмая по счету (в порядке появления в печати) в длинном ряде русских романтических поэм [2]). Одновременно пишет он две другие поэмы: „Наливайко" и „Хмельницкий", оставшиеся неоконченными, но небольшие отрывки из них были напечатаны в том же 1825 году.

---

[1]) См. перечень их в книге В. М. Жирмунского: „Байрон и Пушкин". Л. 1924 г., стр. 317—321.

[2]) До этого в 1824 г. были напечатаны „Бахчисарайский фонтан" Пушкина и „Дагестанская узница" Александра Шишкова, а в 1825 г., кроме „Войнаровского", появились еще „Чернец" Козлова и „Ослепленный" Духовского.

Таким образом, работа Рылеева в области байронической поэмы связана с первыми шагами ее на русской почве. Вместе с Пушкиным и Козловым, он устанавливал и утверждал новую литературную форму и вместе с ними стал образцом, которому подражали другие поэты и просто стихотворцы той эпохи. Конечно, его значение в этом отношении нельзя сравнить с ролью Пушкина, который был главным и непререкаемо-авторитетным руководителем в указанной области, так что часто третьестепенные поэты 20-х и 30-х годов просто переделывали, с большим или меньшим искусством, его романтические „южные" поэмы.

Однако Рылеев занял свое, особое место в тогдашней литературе, разрабатывая в новой словесной форме, в отличие от Байрона и Пушкина, национально-исторические темы, проводя определенные социально-политические идеи. Здесь главным учителем был уже он, и за ним шли другие поэты, также привлекавшие для словесно-художественной обработки исторический материал, иногда с аналогичной гражданской тенденцией [1]). Сама пушкинская „Полтава" известными сторонами входит в этот начинающийся „Войнаровским" поэтический ряд. Вместе с этим Рылеев пустил в литературный оборот тему о ссыльном, в связи с экзотикой Сибири (природой и этнографией), и эта „сибирская тема" стала пользоваться большой популярностью среди поэтов 20—30-х годов.

В связи с тематикой (особым фабульным и идеологическим материалом, не тем, с которым обычно имели дело Байрон и Пушкин), в самую архитектонику поэмы были внесены Рылеевым существенные изменения: ослаблена „вершинность" повествования (отсюда почти непрерываемая хронологическая нить его развития); не употребляются приемы намеренной недоговоренности и неясности в рассказе; описания сжаты, реалистичны и крепко увязываются с общей повествовательной канвой. В результате получился особый тип романтической поэмы, по своим тематико-композиционным особенностям далеко разошедшийся с основным его типом (представленным у Байрона и, с некоторыми видоизменениями, у Пушкина [2]).

---

[1]) Пушкин в этом направлении в те годы написал лишь отрывок из поэмы „Вадим".

[2]) Об отличительных чертах „Войнаровского" по сравнению с байронической поэмой см. у Маслова, Жирмунского и Цейтлина, у последнего наиболее обстоятельно (названное сочинение, стр. 262—279).

Таким образом, Рылеев своим „Войнаровским“ (а также частью и отрывками из других поэм) создал целое, хотя и второстепенное направление в пределах романтической поэмы и вообще способствовал дальнейшему развитию байронического жанра, внесенного в нашу литературу, как было указано, Жуковским и Пушкиным в 1822 году.

Но Рылеев подошел к проблеме нового поэтического рода одновременно с этими поэтами и даже несколько раньше их— именно, в своих думах, которые, несомненно, уже отразили как бы носившееся в воздухе эпохи искание новых литературных форм. Ведь дума, как выяснено выше, лирическое, эмоционально-окрашенное повествование об одном главном герое, взятом в отдельные моменты его жизни, выявляющие его внутренний, психический мир.

Но под это широкое определение безусловно подойдет, наравне с думой, и романтическая поэма. Правда, последняя имеет еще ряд существенных признаков, которые не только не совпадают с полной характеристикой думы, но и определенно противоречат ей; таковы, например, любовный сюжет, фрагментарность рассказа, отсутствие дидактизма и проч. И тем не менее в основных, определяющих моментах дума и поэма обнаруживают известную близость; их словесно-морфологическое, жанровое родство несомненно.

Поэтому можно сказать, что Рылеев своими думами подготовлял почву для восприятия русской литературой родственной им байронической поэмы. Работа в этом направлении велась и другими поэтами, еще раньше Рылеева; так, Жуковский писал поэмы-баллады, другие авторы создавали так назыв. „оссианические“ поэмы. Все эти художественные устремления выражали, по словам В. М. Жирмунского, „характерные для эпохи тенденции к построению лирического повествования, сосредоточенного вокруг переживаний главного героя и окрашенного эмоциональным сочувствием автора“ [1]).

Конечно, эти литературные тенденции были обусловлены психологическим сдвигом в культурных общественных группах, а этот сдвиг можно определить как индивидуализм разных степеней и оттенков. В кругах передовой интеллигенции, в частности в литературных кругах, появился необыкновенный,

---

[1]) Названное сочинение, стр. 203.

порой болезненно-преувеличенный интерес к личности, к ее замкнутому в самом себе внутреннему миру, к ее причудливым переживаниям и капризным настроениям, часто антиобщественным.

Эта индивидуалистическая психология, заметно обозначившаяся в дворянско-интеллигентской среде в 1-й четверти XIX в. и связанная, разумеется, с общим ходом социально-экономической жизни страны, определила возникновение новых, более соответствующих ей литературных форм. Такими формами у нас были и поэмы-баллады, и оссианические поэмы, и рылеевские „думы“ и, наконец, как наиболее совершенное художественное воплощение исканий эпохи, романтические поэмы.

Сам романтизм, и как известное мироощущение и как выражение этого мироощущения средствами искусства, расцвел, несомненно, на указанной почве социальной психологии. С этой точки зрения, „думы“ Рылеева являются одной из словесных форм романтического искусства; этим определяется важнсе значение их в поэтической динамике эпохи, особенно в отмеченной выше подготовке наиболее мощного у нас из романтических течений—байронизма.

При этом очень важно отметить, что в самих думах, и в отдельных элементах и в общей художественной концепции, уже отразился этот байронизм. Современники Рылеева утверждали, что его думы созданы под влиянием „Исторических песен“ польского поэта Немцевича, и это мнение удержалось до наших дней, находя опору в словах самого автора (в предисловии к отдельному изданию дум), что он в своих произведениях преследовал ту же цель, как и Немцевич, именно, „привитие народу сильной привязанности к родине“. Но эти слова указывают лишь на идеологическую близость дум Рылеева и „песен“ польского поэта и ничего не говорят о формально-художественном сходстве. Если же обратиться к этому моменту, то окажется, что зависимость дум от польского прототипа не столь значительна и во всяком случае не устраняет других литературных факторов и влияний.

Как уже выяснил А. Н. Сиротинин в специальной статье, посвященной литературным отношениям обоих поэтов—русского и польского, „исторические песни“ Немцевича в громадном большинстве чисто эпические повествования, дающие „сухой стихотворный перечень дурно между собою связанных

событий [1]). Действительно, только в очень немногих ранних „песнях“ (напр., о Стефане Потоцком, Жолкевском и др.) в рамку эпического рассказа от лица автора вставляется лирическое воспоминание героя (монолог). Но этот лирический компонент не является определяющим моментом стихотворения, которое в общем остается эпически-повествовательным. Самая форма монолога героя, обусловливаемая эмоциональной творческой волной, не выделяется сколько-нибудь заметно в песнях Немцевича. Сиротинин приходит в своей статье к такому заключению: „Взяв у Немцевича общую мысль дум, Рылеев вложил в них свое собственное содержание; взяв форму, он оживил ее силою собственного чувства. Подражатель по виду, он на самом деле является в думах поэтом самостоятельным“ [2]).

Здесь слово „форма“ употребляется не достаточно определенно. Если понимать это слово как обозначение особого литературного жанра с теми признаками, какие указаны выше, при анализе дум, то, конечно, утверждение Сиротинина неверно. Бесспорно, Немцевич писал „исторические баллады“, а честь создания „дум“ принадлежит самому Рылееву. Польский поэт мог дать ему лишь более или менее обработанные элементы для нового поэтического построения, но самая постройка принадлежит Рылееву [3]).

Другие элементы, другие литературные воздействия того же рода (и думается, в большей степени) наш поэт мог получить от Байрона; ведь этот последний в своих романтических поэмах как раз нашел наиболее яркое и поразившее современников своим художественным мастерством и блеском воплощение отмеченной Жирмунским литературной тенденции эпохи,—тенденции, из которой исходил и Рылеев в своей творческой работе (писание дум).

Рылеев не мог не знать в это время (в начале 20-х годов) Байрона: о нем оживленно говорили в русских литературных

---

[1]) Названное сочинение, стр. 79.

[2]) Названное сочинение, стр. 81.

[3]) А. Г. Цейтлин полагает, что „польская литература... повидимому, действовала через „Думы“ Немцевича, отчасти давая ему сюжетные темы (напр. „Глинский“), больше всего воздействуя на весь этот жанр Рылеева и на архитектоническую его структуру“ (названное сочинение, стр. 242). Но это утверждение является простым повторением старого взгляда; никакой своей аргументации исследователь не дает.

кругах, его усердно читали (во французских переводах и частью в подлиннике), его энергично переводили на русский язык, уделяя при этом особенное внимание поэмам. Так, в 1820 г. в „Вестнике Европы“ появился прозаический перевод „Осады Коринфа“, а в следующем году там же были напечатаны еще три поэмы: „Мазепа“, „Джяур“ („Гяур“) и „Абидосская невеста“. Трудно допустить, чтобы Рылеев не прочитал этих поэм по-русски, если даже он не читал их во французских переводах.

Это предположение о знакомстве Рылеева с Байроном в период создания дум находит определенное подтверждение в самих думах, так как в их тематике могут быть указаны несомненные следы влияния байроновской поэзии. Это прежде всего в характеристиках героя дум, который некоторыми чертами близко напоминает байроническую личность, типа Гяура-Конрада. Действительно, психологический облик рылеевского героя очерчивается несколькими штрихами—немногими устойчивыми, постоянно повторяющимися в отдельных думах словесными образами, сводящимися в общем к мрачности и разочарованности.

Так, у Владимира „суровое и мрачное чело“, он „одинок“, сидит „на длань склонясь главой“ и отягчен постоянной думой. Те же или близкие слова и словосочетания применяются и к другим героям: к Глинскому (почти буквальное повторение: „склоненный на длань головою“), Курбскому, Годунову, Хмельницкому, Михаилу Тверскому, императрице Анне и даже Наталье Долгорукой. Особенно настойчиво повторяется в этом портрете рифмующая словесная группа: д у м о й-у г р ю м ы й. Ее найдем мы в „Державине“, „Видении Анны“, „Богдане Хмельницком“, „Борисе Годунове“, „Курбском“, „Михаиле Тверском“ и „Владимире Святом“, а не в виде рифм и в других думах.

Также через многие думы проходит мотив „чела“: у Владимира оно „угрюмое и мрачное“, у Хмельницкого на челе выражались „мрачные думы“, у Анны отмечена „мрачность бледного чела“, у Годунова и Дмитрия Самозванца на чело падает „бледный луч“ или „луны сребристый луч“, про Вадима говорится:

Страсти пылкие рисуются
На челе его младом.

Но известно, что такого рода словесные образы употреблял Байрон при обрисовке главных персонажей своих поэм; таковы, например, часто встречающиеся у него психологические эпитеты: мрачный (gloomy), одинокий (lonely), суровый (stern) и задумчивый (pensive); или во внешнем портрете настойчивое указание на чело героя, например в „Гяуре": „чело твое показывает следы пламенных страстей", „чело его ныне столь мрачно, столь угрюмо", „улыбка редко проясняет чело его". Едва ли есть основания сомневаться, что Рылеев заимствовал указанные словесные краски у Байрона, а этими красками обусловливается сходство главного персонажа дум с байроновским героем.

Следует, однако, оговориться, что в целом рылеевскому герою далеко до подлинной байронической личности, с ее могучей и титанически-гордой индивидуальностью. Но такой личности не найдем мы и позднее, в его поэмах: ни Войнаровский, ни Мазепа, ни Гайдамак, несмотря на отдельные сходные черты, ни в какой мере не могут отождествляться с Гяуром или Конрадом.

Здесь перед нами общее явление: в 20-е годы русская поэтическая мысль оказалась бессильной создать такой мрачный и величественный образ, какой был у Байрона; его нет ни у Пушкина, ни у Козлова, не говоря уже о многочисленных их подражателях. И лишь в следующее десятилетие (в 30-е годы) выступил поэт, сравнительно близко подошедший к Байрону,— это был Лермонтов, которому удалось несколько более удачно разрешить проблему байронического героя. Полное же разрешение ее оказалось невозможным в условиях русской действительности той эпохи: не было социальных предпосылок для развития хотя бы в литературе такого титанического индивидуализма, какой воплощен Байроном в героях его восточных поэм.

Итак, Рылеев не вышел здесь за пределы творческих достижений своего поколения, к тому же, поскольку это касается дум—небольших по об'ему произведений, ему негде было развернуться и дать обстоятельные характеристики. Он ограничился отдельными чертами—немногими словесными образами, которые, тем не менее, роднят его героев с байроновскими.

Любопытно отметить, что на-ряду с этой байроновской словесной стихией Рылеев применяет к героям своих „дум" и старую поэтику сентиментализма. Таковы слезы, которые

часто проливает герой: Владимир „льет потоки слез", у Михаила Тверского „слезы брызнули из глаз", у Богдана Хмельницкого „упали слезы из очей" и т. д. Таковы другие словесные темы, характерные для сентиментализма: „унылу жизнь", „я все стенаю и грущу" и проч. Это противоречивое сочетание в одном образе двух стилистических рядов—байронического (романтического) и сентиментального, очень любопытно. Оно свидетельствует о непреодоленном еще периоде первых песен Рылеева, главным образом любовных, в которых он стоит на почве полного сентиментализма, как например в указанном в начале стихотворении „Луна" (1814 г.).

То же следует сказать и о пейзаже. Как отмечено выше, во вступительной части думы рисуется обстановка действия, которой обыкновенно является природа. Здесь Рылеев не создал, вообще говоря, чего-нибудь оригинального, а воспользовался сложившейся у нас литературной традицией (в школе Карамзина-Жуковского). Время действия обыкновенно ночь, иногда даже полночь („Ольга при могиле Игоря", „Царевич Алексей в Рожествене"); само действие нередко происходит в лесу, на берегу реки; герой сидит на мшистом камне (Курбский) или на черном пне (царевич Алексей); иногда слышатся „совы полуночные крики" („Рогнеда") и виднеется кладбище („Царевич Алексей").

В духе той же сентиментально-романтической („оссиановской") традиции стилизован и весь пейзаж. Это чаще всего грозная и мрачная картина: рисуется или ночная гроза („Вадим", „Курбский", „Смерть Ермака", „Рогнеда"), или буря, обычно осенью („Ольга при могиле Игоря", „Царевич Алексей в Рожествене", „Яков Долгоруков", „Наталья Долгорукова", „Державин"); или вообще дикая, угрюмая местность („Святополк", „Меньшиков"). Таково, например, начало „Смерти Ермака":

Ревела буря, дождь шумел,
Во мраке молнии летали,
Бесперерывно гром гремел,
И ветры в дебрях бушевали.

Или начало думы „Царевич Алексей в Рожествене":

Страшно воет лес дремучий,
Ветр в ущелии свистит,
И украдкой из-за тучи
Месяц в Оредиж глядит.

Значительно реже дается „тихий“ пейзаж, хотя все же не светлый, а туманный: луна выглядывает из-за туч; спокойно течет река; все спит. Такова картина в „Святославе“:

И одинока и бледна,
В туманных облаках ныряя,
Текла двурогая луна
Над брегом быстрого Дуная.

Вообще, в обоих типах пейзажа—и бурного и тихого—наиболее характерным признаком картины является луна на облачном небе; это как бы пейзажный штамп, которым постоянно пользуется Рылеев. Так, по условному литературному трафарету, изображает поэт природу; только в очень немногих думах (картина зимнего леса в „Иване Сусанине“, светлый украинский пейзаж в думе „Петр Великий в Острогожске“) он отступает от этого шаблона и дает живые картины на основе наблюдений над реальным русским пейзажем.

Романтическому пейзажу дум вполне соответствует рисуемая в некоторых из них тюремная обстановка—такая же мрачная, с шаблонными аксессуарами и деталями картины: почти нет света; сыро; героя сковывают цепи. В такой обстановке находятся Богдан Хмельницкий, Глинский и Волынский; в цепях изображается и Михаил Тверской.

Кроме словесных байроновских штампов в портрете героя, в думах Рылеева можно указать и на заимствованные у Байрона отдельные эпизоды, как например, в „Богдане Хмельницком“. Здесь к герою, заключенному в темницу своим врагом Чаплинским, приходит ночью молодая жена последнего и освобождает узника. Эта сцена близко напоминает то место в байроновском „Корсаре“, когда Гюльнара также ночью освобождает Конрада, посаженного в темницу ее мужем и повелителем Сеидом. Трудно думать, что Рылеев создал эту любовную сцену (почти единственную в думах), не воспользовавшись аналогичным эпизодом в „Корсаре“. Особенно показательны при этом некоторые совпадающие детали картины: и там и здесь героиня дает заключенному оружие (меч или кинжал), и там и здесь она обращается к нему с речью, центральным мотивом которой служит любовь [1]).

[1]) В самых выражениях речи, которую произносит жена Чаплинского, есть совпадения со словами Гюльнары в русском переводе того времени. См. Маслов, названное сочинение, стр. 219.

Из сказанного следует, что в думах Рылеева отразилось несомненное влияние Байрона: английский поэт дал своему русскому современнику словесно-художественный материал для обрисовки героев, а также некоторые повествовательные мотивы. А такое близкое знакомство Рылеева с байроновскими поэмами позволяет утверждать, что не без некоторого воздействия этих поэм создана самая форма „думы", как лирического повествования о герое, имеющего целью раскрытие его внутреннего мира. В частности поэма „Гяур" могла обратить внимание нашего поэта на монолог героя, как основной конструктивный момент произведения. Правда, эту форму монолога Рылеев наблюдал частью и в „Исторических песнях" Немцевича, но там она, как уже отмечено, не играет заметной роли в композиции целого.

Таким образом, мы приходим к такому выводу: элементы для создания думы Рылеев заимствовал у обоих поэтов: Байрона и Немцевича, при чем, поскольку это касается ее жанровой формы, больше у первого. Самый термин „дума" дала ему, повидимому, украинская народная поэзия, где „думами" называются песни об исторических лицах и событиях (обыкновенно богатые лирическими элементами). Как известно, поэтический термин „дума" давно употреблялся в польской литературе, и в начале XIX в. применялся к стихотворениям различного содержания (не всегда на исторические темы). Но поляки, вероятно, заимствовали это понятие из того же украинского фольклора. Об этом говорит сам Рылеев в предисловии к отдельному изданию своих дум: „Думы—старинное наследие от южных братьев наших, наше русское, родное изображение. Поляки заняли ее от нас. Еще до сих пор украинцы поют думы о героях своих: Дорошенке, Нечае, Сагайдачном, Палее, и самому Мазепе приписывается сочинение одной из них".

Итак, и Байрон и Немцевич и украинская поэзия были возбудителями Рылеева; но все же дума в целом—построение нашего поэта, свидетельствующее притом о первых словесно-художественных завоеваниях романтизма на русской почве. Правда, в думе есть несомненные следы двух других больших стилей конца XVIII—начала XIX в.: классицизма и сентиментализма. Так, „сентиментальное" мы видели в некоторых словесных образах при обрисовке героя и при трактовке пейзажа. А на „классическое" указывает торжественный тон некоторых

дум, напоминающий старую оду, дидактические элементы их, самый прием пользования историческим прошлым, как средством для выражения авторской психоидеологии, и, наконец, многие элементы лексики и синтаксиса[1]).

Однако эти черты классицизма и сентиментализма в думе как бы тонут в ее общей романтической композиции, роднящей этот жанр, как было указано выше, с романтической поэмой. Поэтому трудно понять колебания Маслова,—сказавшиеся в его утверждении, что „думы вряд ли можно вполне относить к романтическим произведениям“ [2]). Мы говорим уверенно: „да, можно“, так как имеем в виду не отдельные черты думы, а ее общую художественную концепцию.

Если же современники Рылеева да и сам поэт проглядели, так сказать, романтическую природу думы, то причина заключалась в том, что оба враждующих литературных лагеря той эпохи—„классики“ и „романтики“ скрестили свое оружие на байронической поэме, как определенно и четко выраженной романтической форме, и, естественно, забыли о ее предварительной стадии на русской почве—о думе. Но показательны в этом отношени тщетные усилия критиков того времени уложить думу в традиционные формы классицизма. Уже являлась мысль, что это „особливый род поэзии“; оставалось сделать последний шаг—признать этот род романтическим. Однако этих слов не было сказано: в пылу ожесточенных споров о романтической поэме на думу перестали обращать внимание, тем более, что она скоро умерла (вместе со своим творцом), сыграв свою историческую роль—по подготовке другой, более совершенной формы романтического искусства [3]).

III.

Мы сказали, что дума являлась как бы подготовительной ступенью в построении на русской почве романтической поэмы.

---

[1]) А. Г. Цейтлин вслед за Масловым подробно излагает все эти элементы классического стиля в думах (названное сочинение, стр. 249 и след.), но обходит полным молчанием их отношение к романтизму.

[2]) Названное сочинение, стр. 169.

[3]) Эта часть статьи (глава II) была напечатана в сокращенном виде в альманахе „Свиток“ № 4 (М. 1926), под заглавием: „Рылеев и Байрон“

Это особенно ясно видно из литературной работы самого Рылеева, которая представляет как бы один органический процесс с двумя последовательными моментами, генетически связанными друг с другом: сначала—дума, а потом, как ее дальнейшее морфологическое развитие, поэма.

Уже из состава дум выделяется одно произведение, которое как бы связывает оба жанра, являясь промежуточным звеном между обоими. Это „Рогнеда", напечатанная в первый раз в 1823 г. (в „Полярной Звезде"). Здесь сам автор назвал ее повестью; позднее он подтвердил это в предисловии к собранию всех дум (1825 г.), указав, что она „по составу своему более повесть, нежели дума". На самом деле, „Рогнеда" выходит за пределы дум и своим размером, значительно превосходящим среднюю величину исторических стихотворений Рылеева, и сравнительно сложным сюжетом, построенным на мотиве мести жены мужу за поруганную и униженную им ее родину. Здесь не одно действующее лицо, как обычно в думе, а несколько: рядом с героиней (Рогнедой) выступает главный герой—Владимир; активную роль играет и второй герой—Изяслав; кроме того, в развитии действия принимают участие певец Боян, гонец, прислужницы княгини и витязи.

Но, с другой стороны, „Рогнеда" близко напоминает думу и прежде всего—композиционной ролью в ней монолога. Можно даже сказать, что все произведение по своему построению представляет как бы соединение двух дум—монологов, развивающих два последовательных момента из жизни одного и того же лица (Рогнеды): в первой думе Рогнеда говорит перед Изяславом, во втором перед Владимиром; оба монолога связаны промежуточным повествованием о пире Владимира с песней Бояна, а в конце (после второго монолога) помещен рассказ о неудавшейся казни Рогнеды вследствие вмешательства Изяслава. Обычное вступление к думе (описание природы и введение героя) имеется в обеих указанных частях „Рогнеды".

Кроме того, центральное место во всем произведении занимает внутренний мир героини, который раскрывается главным образом в ее двух монологах. Здесь же находятся и дидактические элементы, заключающиеся в проповеди гражданских идей. Так, обращаясь к сыну Изяславу, Рогнеда говорит,

имея в виду свое повествование о разорении Владимиром Полоцка:

Пускай оно в груди младой
Зажжет к делам великим рвенье,
Любовь к стране твоей родной
И к притеснителям презренье.

Из всего этого можно заключить, что „Рогнеда" сконструирована по схеме думы, удержав, в несколько измененном и усложненном виде, ее существенные композиционно-тематические особенности. Но в то же время она указанными выше чертами представляет переход к другому словесному жанру—романтической поэме.

К этому жанру Рылеев приступил в том же 1823 г., когда была напечатана „Рогнеда". Однако в этом новом роде он успел закончить только одно произведение „Войнаровский"; от других поэм („Наливайко", „Богдан Хмельницкий", „Мазепа") остались лишь небольшие отрывки. Как указывают приведенные заглавия поэм, Рылеев разрабатывает в них исторические сюжеты, при чем здесь громко звучат гражданские мотивы с главными темами—любовь к родине и борьба за ее свободу. В этом определенное сходство между обеими литературными формами: думой и поэмой, как они выявились в творчестве Рылеева. Но сходство здесь не только в материале (историческая фабула) и в идеологии (гражданские темы, заключающие в себе либеральные социально-политические взгляды того времени), но и в композиции,—по крайней мере поскольку это относится к „Войнаровскому".

На самом деле, по своей общей структуре эта поэма представляет монологическую форму—автобиографический рассказ героя (Ich-Erhälzung). Авторский рассказ о герое занимает здесь только около $^1/_5$ всего произведения, являясь повествовательным обрамлением лирико-эпического монолога, в котором заключена психоидеологическая сущность поэмы. Исследователи неоднократно указывали, что эту форму Рылеев заимствовал из байроновских поэм: „Гяур" (2-я часть), „Шильонский узник" и „Мазепа" и что ею пользовались у нас другие поэты: Козлов („Чернец"), Пушкин („Братья разбойники"), позднее Лермонтов („Мцыри"), не говоря уже о второстепенных и третьестепенных представителях художественного слова.

Однако необходимо помнить, что гораздо чаще встречалась

в нашей литературе (как и у самого Байрона) другая форма романтической поэмы—повествовательная, когда рассказ идет от лица автора, как, например, в напечатанных еще до „Войнаровского" поэмах Пушкина „Кавказский пленник" и „Бахчисарайский фонтан". Почему же Рылеев выбрал для своего произведения более редкую монологическую форму?— Да, конечно, потому, что он постоянно употреблял ее в думах. Здесь он ближайшим образом продолжал традицию тех из них, в которых содержится рассказ узника (заключенного в темницу ссыльного) о своем прошлом: „Хмельницкий", „Курбский", „Глинский" и др.

В поэме „Войнаровский" герой рассказывает свою жизнь случайно встреченному им историку Миллеру, и этот последний в сущности играет роль „поэтического статиста" дум (вроде Святослава или Петра в думах „Ольга при могиле Игоря" и „Петр Великий в Острогожске"). Правда, автор заставляет Миллера говорить и действовать, но все же сколько-нибудь яркого образа второго героя не получается, что было уже отмечено современниками Рылеева. И здесь причина не в том, что поэт не справился с образом Миллера, а в том, что этот персонаж был ему нужен лишь в роли немого слушателя. Поэтому все стихи, относящиеся к Миллеру, можно опустить, и поэма едва ли что-нибудь потеряет в своей художественно-идеологической основе. Замысел поэта связан с монологом Войнаровского, а к кому обращен этот монолог—безразлично.

Центральным пунктом фабулы, об'единяющим в одно стройное целое тематическое содержание поэмы, является не любовный конфликт, как обыкновенно у Байрона и у его русских последователей, а трагедия ссыльного, принужденного жить вдали от бесконечно любимой родины и болезненно-остро сознающего, что эта родина, как и он сам, потеряла свободу. Эта чисто гражданская тема необычна в романтической поэме, и она идет, без сомнения, от думы (близкую аналогию дает „Богдан Хмельницкий" и частью „Курбский").

Сюжет „Войнаровского" в целом не новеллистический (любовный), как обыкновенно наблюдается в байронической поэме, а социальный, гражданский; любовная интрига (героиня ухаживает за раненым героем; ставши его женой, она приходит разделить с ним изгнание) занимает второстепенное место в повествовании; относящиеся сюда мотивы играют подчиненную

роль по отношению к социально-политическим. Следовательно, и здесь поэма идет за думами, которые, вообще говоря, не разрабатывают романических тем, а там, где эти темы встречаются (в том же „Хмельницком“ и частью в „Рогнеде“), они подчинены гражданским: любовь к родине, а не к женщине является главным стимулом для действия героя и связанных с этим переживаний. Сама ссылка (или заключение в тюрьму)— излюбленная драматическая ситуация в думах Рылеева: ее найдем мы, кроме „Богдана Хмельницкого“ и „Курбского“, также в „Глинском“, „Артемоне Матвееве“ и „Волынском“.

Байроновская поэма, как известно, характеризуется „вершинностью“ повествования, отрывочностью и недосказанностью в развитии действия. В „Войнаровском“ эти композиционные приемы слабо представлены. Правда, поэт „выделяет художественно-эффектные вершины действия, моменты наивысшего драматического напряжения“ [1]), однако, он не оставляет пустыми промежутки между этими моментами, а заполняет их повествовательными мотивами, так что временная последовательность рассказа в целом не нарушается и хронологическая линия проходит ясно и четко: фрагментарность и недоговоренность (как приемы) здесь не наблюдаются. Мы видим, что и в этом отношении поэма идет за думой, которой также чужды отмеченные приемы байроновской архитектоники.

Вообще можно сказать, что Рылеев в „Войнаровском“ сделал интересную попытку синтезировать два жанра—думу и романтическую поэму; в результате—особый тип этой поэмы, который существенно отличается от того основного вида ее, который был создан Байроном, а в нашей литературе утвержден (с некоторыми модификациями) Пушкиным. Конечно, такой синтез был возможен в силу известного жанрового родства между обеими словесно-художественными формами.

Поэтому нам кажется недостаточно обоснованным утверждение А. Г. Цейтлина, что в „Войнаровском“ органически сплавлены „остатки классического стиля („Дум“) и новые элементы байронизма“ [2]). Мы полагаем, что для построения нового типа романтической поэмы послужили те тематико-

---

[1]) В. М. Жирмунский, назв. соч., стр. 44.

[2]) Назв. соч., стр. 275.

архитектонические элементы думы, которые в целом представляют новый стиль—романтический, а не старый—классический. Рылеевская поэма развивала в большой форме основные жанровые признаки думы, которую, как показано выше, следует причислять к романтическим, а не к классическим произведениям.

Если теперь обратимся к отдельным местам „Войнаровского", то также найдем не мало связей (тематических, эйдологических и даже текстуальных) с определенными думами. Так, 1-я часть поэмы оканчивается прочувствованными словами героя, относящимися к далекой и недоступной родине: „Но ах! вдали страны родной" (28 строк). Это как бы отдельная элегия, вставленная в сложную психологически-повествовательную ткань поэмы. Она близко напоминает общим тоном, выраженными здесь мыслями-чувствами и даже отдельными словесными сочетаниями монолог Курбского (в думе того же названия): „Далеко от страны родной" (36 строк).

Или дышащие бодростью и надеждой слова Войнаровского (последние слова героя в поэме):

Мне надо жить: еще во мне
Горит любовь к родной стране
Еще быть может друг народа
Спасет несчастных земляков,
И достояние отцов,
Воскреснет прежняя свобода!

Это близкое повторение слов Хмельницкого (в думе „Богдан Хмельницкий"):

„Так, так!" он думал: „час настанет
Освобожденный от оков,
Забытый узник бурей грянет
На притеснителей врагов...

Также предсмертный бред Мазепы, которому не дают покоя призраки казненных им Кочубея и Искры („Вот, вот они! при них палач..."), заключает в себе ту же психологическую тему и тот же образ героя, терзаемого совестью, что и думы: „Дмитрий Самозванец", „Борис Годунов", „Видение Анны", „Святополк" (в некоторых из них преступника тоже преследуют призраки).

Или одинаковая романическая ситуация в поэме и в думе „Богдан Хмельницкий“ (к герою неожиданно является героиня-спасительница):

Вдруг слышу шорох за курганом,
И зрю: покрытая серпяном,
Казачка юная стоит,
Склоняясь робко надо мною,
И на меня с немой тоскою
И нежной жалостью глядит.
(„Войнаровский“).

Вдруг слышит: загремели створы,
Со скрипом дверь отворена,
И входит, потупляя взоры,
Младая, робкая жена.
(„Хмельницкий“).

И пейзажи, разбросанные в поэме „Войнаровский“, несмотря на то, что здесь поэт дает в общем реальное описание Сибири, также легко сближаются с „природными“ мотивами дум. Так, начало поэмы, рисующее суровую и дикую местность („В стране метели и снегов“), по своим краскам напоминает аналогичную картину в неоконченной думе „Меньшиков“ („Сугробы снега занесли“). Но особенно любопытны три стиха из поэмы, дающие описание ночи:

И одинока и бледна
Плыла двурогая луна
И озаряла сумрак ночи.

Эти стихи буквально перенесены из думы „Святослав“ (из 1-й строфы):

И одинока и бледна,
В туманных облаках ныряя,
Плыла двурогая луна.

Наконец, и в характеристике героев (в „Войнаровском“ и в неоконченных поэмах)—в их внешнем облике и в психологическом портрете, найдем черты, роднящие их с героями дум. Конечно, эти черты, выражающие основную тему разочарованности (байронические психологические эпитеты: „угрюмый“, „суровый“, „мрачный“, мотив „чела“), идут из байроновской поэзии, но впервые они появились все же в думах и уже отсюда перешли в поэмы. Об этом говорит, между прочим, и то, что здесь мотивировка разочарованности героя не

романическая (любовная), как обычно у Байрона, а социальная, как в думах.

Следует заметить, что некоторые тематические элементы „Войнаровского" указывают на „Кавказского пленника" Пушкина,—и, конечно, известное влияние первой русской романтической поэмы сказалось на Рылееве. Но это влияние касается частностей и деталей; в основном замысле Рылеев независим от Пушкина (так же, как и от Байрона); здесь он продолжал и развивал художественно-психологическую линию своих „дум" [1]).

Такова тесная генетическая связь между обоими литературными жанрами (думой и поэмой), с которыми главным образом имел дело Рылеев в своей поэтической работе. Эта связь простиралась и на композиционно-тематическую и на эмоционально-идеологическую (а также, конечно, и на чисто стилистическую) стороны разбираемых литературных родов.

Этим фактом утверждается единство всей поэтической деятельности Рылеева: и как мастера художественного слова и как идеолога-гражданина, при чем последний выступал в нем всегда на первый план. В литературе, как и в жизни, Рылеев выполнял прежде всего свой гражданский долг, пользуясь для этого формами словесного искусства, выдвинутыми байронизмом. И эти формы, в силу нового эмоционально-идейного содержания, приняли под его пером своеобразный вид, получили характер особых жанров: дума и историко-романтическая поэма (как разновидность байронической), которой нет ни у Байрона, ни у раннего Пушкина.

В этом несомненное значение Рылеева, как поэтического работника 20-х годов прошлого века, в этом и своеобразие его писательской деятельности. Не обладая первостепенным талантом (размера Пушкина), он все же сумел проложить свой особый путь, которым и шел, не уклоняясь ни в какие стороны, овеянный национально-историческими воспоминаниями и гражданско-патриотическими настроениями, такой далекий

---

[1]) Детальное сопоставление „Войнаровского" с „Кавказским пленником" было сделано А. Г. Цейтлиномъ в докладе, прочитанном в Обществе Любителей Российской Словесности в конце 1926 г. Но докладчик явно преувеличивает влияние здесь Пушкина на Рылеева.

и чуждый космополитическим и космическим путям Байрона и тех из его русских последователей, которые безуспешно пытались подойти вплотную к великому английскому поэту.

На литературной почве заимствованного (жанровая форма и художественный материал) Рылеев старался построить (и не без успеха) собственное здание. Заражаясь музыкой байроновского искусства, он тем не менее пел *свою* песню, которая, не отличаясь высоким мастерством и художественным блеском, все же заставляла современников прислушиваться к ее однообразным, проникнутым искренним гражданским пафосом звукам. А в этом пафосе отразился в поэтическом преломлении роковой для него *декабрь*, как единственная цель и смысл жизни.

Это придает личности поэта-декабриста удивительно цельный, гармонически-монолитный характер.

Ноябрь 1925 года.

Ритмика поэмы Пушкина „Кавказский пленник".

О стихотворных размерах Пушкина говорилось не раз; однако ритмика величайшего из наших поэтов далеко еще не построена. Мало того, не выполнен и ряд необходимых для этого подготовительных работ—в виде детальных описаний ритмической структуры отдельных его произведений. При этом еще не установлены сколько-нибудь определенно и самые способы такого описания, так что каждому исследователю приходится вырабатывать свой план и приемы и даже создавать отчасти собственную терминологию.

Больше всего занимались у нас научной разработкой ритмов 4-стопного ямба, наиболее употребительного размера у Пушкина и вообще в русской поэзии. Однако и здесь мы еще далеки от полного разрешения всех связанных с этими ритмами вопросов—и даже от установления более или менее признанного всеми исследователями определенного метода ритмического анализа произведений, написанных этим размером.

Вот почему, избрав для такого анализа поэму Пушкина „Кавказский пленник", построенную по метрической схеме 4-стопного ямба, мы принуждены будем итти не совсем теми путями, какими шли Андрей Белый, Б. В. Томашевский и др. в своих работах, посвященных этому размеру. Первому из названных исследователей принадлежат статьи: „Лирика и эксперимент", „Опыт характеристики русского 4-стопного ямба" и „Сравнительная морфология ритма" [1]), в которых привлечен достаточный материал также из Пушкина. Эти статьи известного поэта и теоретика литературно-художественной формы

[1]) Символизм. Книга статей. М. 1910 г., стр. 231—395.

имеют выдающееся значение в истории ритмики, как самостоятельного отдела поэтики; но многое в них справедливо считается недостаточно об'ективным или прямо неверным.

Основным принципом, от которого шел Андрей Белый в своем искании ритмических законов, является определение ритма, под которым он понимает уклонение от метра, или, по его словам, „некоторое единство в сумме отступлений от данной метрической формы“ [1]). В соответствии с этим и различные ритмические фигуры определяются им, как „соединение двух или более строк, равно или разно отступающих от метра“ [2]). Исходя из этих определений, исследователь и строит главную часть своего оригинального и, по первому взгляду, стройного здания—со многими графиками, таблицами и схемами, с рядом выводов и обобщений.

Так, строки, представляющие сочетание одних ямбических стоп (в собственном, реальном смысле 4-стопный ямб) он считает м е т р и ч е с к и м и, а стихи, в которых одна или две ямбических стопы заменены пиррихиями (условное обозначение их: ускорения или полуударения), причисляет к р и т м и ч е с к и м. Из относительного количества тех и других строк и их взаимного положения в произведении, а также числа и расположения ритмических фигур, Андрей Белый устанавливает, при помощи многих числовых обозначений, разного рода отношения между указанными элементами и приходит, таким образом, к ряду утверждений общего характера.

Отношение суммы ускорений к сумме фигур является, по его мнению, определенной и точной характеристикой ритма данного произведения, и на этом основании он делит всех русских поэтов на четыре ритмических категории [3]). Или он берет сумму ритмических отношений (разумея под этим количественные отношения пиррихических стоп к ямбическим) и делит ее на сумму метрических частей, т.-е. ямбов в стихах без пиррихиев, а полученное число в свою очередь делит на количество всех стоп разбираемого отрывка или произведения.

---

[1]) Назв. соч., стр. 286. Или несколько иначе: „Под ритмом стихотворения мы разумеем симметрию в отступлении от метра, т.-е. некоторое сложное единообразие отступлений“ (396).

[2]) Там же, стр. 300.

[3]) Там же, стр. 275.

Этот результат (частное) он называет числовым выражением ритма и оперирует с ним, как с реальной величиной, вычисляя, например, во сколько раз ритм одного произведения богаче ритма другого [1]).

Теперь уже признано, что такие приемы исследования не могут считаться вполне научными, так как они в большинстве основаны на ряде условных обозначений, за которыми трудно открыть какие-либо ритмические реальности. Исследователь нередко делает обобщения, на которые его не уполномачивают сделанные им подсчеты и выкладки; а его утверждения часто окрашены явным суб'ективизмом. К тому же самое определение ритма, как суммы отступлений от метрической схемы, приводит ко многим недоразумениям [2]). Всех этих недостатков школы Андрея Белого избегнул другой исследователь, Б. В. Томашевский, который в своих работах, посвященных ритму, стоит на твердой почве современных научных достижений. В своей интересной статье—Ритмика 4-стопного ямба по наблюдениям над стихом „Евгения Онегина“ [3])—он дает об'ективные приемы ритмического анализа отдельных произведений, и эти приемы в общем могут быть приняты для работ такого рода. Однако и здесь одно из основных положений, обусловливающее во многом содержание всей статьи, является очень спорным.

Рассматривая различные ритмические ходы в романе „Евгений Онегин“, как результат сочетания слов определенного слогового состава, исследователь оперирует не с действительными числами, указывающими на фактическую употребляемость отдельного хода, а с так называемыми характеристиками, т.-е. с особыми отношениями, которые он получает рядом вычислений, в зависимости от того, „сколько раз должна была бы встретиться данная форма стиха на протяжении романа, если бы определяющим фактором было одно богатство языка“ [4]).

---

[1]) Там же, стр. 327—330.

[2]) Обстоятельную критику ритмической системы А. Белого см. в книге В. М. Жирмунского: „Введение в метрику“. М.—Л. 1925 г., стр. 40—45.

[3]) Пушкин и его современники. Выпуск XXIX—XXX. П. 1918 г., стр. 144—187. Здесь же см. формальное описание пушкинского стихотворения „Виноград“, сделанное С. П. Бобровым, который следует за А. Белым, несколько упрощая его приемы.

[4]) Там же, стр. 151.

Но не трудно видеть, что эти характеристики совершенно условны, и на них ни в каком случае нельзя смотреть как на реальные величины. Начать с того, что их нахождение основывается на запасе слов определенного ритмического строения, а этот запас очень различен даже у одного и того же поэта, смотря по тому, какой отрывок и из какого произведения берет тот или другой исследователь. Так, Г. А. Шенгели [1]) и Б. В. Томашевский [2]) оба привлекли для указанной цели текст „Пиковой Дамы" Пушкина, но, повидимому, из разных мест этой повести, и результаты получились не одинаковые (берется процентное отношение к общему количеству привлеченных слов): для односложных слов—14,4% и 8,6%, для амфибрахических—13,6% и 14,6%, для анапестических—8,1% и 9,4% и т. д. Если теперь взять „Евгения Онегина", то по вычислениям того же Б. В. Томашевского [3]), соответствующие числа будут: 10,9%, 26,5% и 1,3%.

Нет сомнения, что класть в основу ритмических построений такие случайные цифры совершенно невозможно. Следовало бы привлечь слова, которые знал и употреблял Пушкин, в полном об'еме, т.-е. рассмотреть с этой точки зрения все написанное им в прозе и стихах, в художественном и нехудожественном роде. Но Б. В. Томашевский взял лишь текст „Евгения Онегина", „исходя,—как он сам говорит,—из той гипотезы, что словарь, который мы заимствуем из исследуемого произведения, вполне характеризует весь запас слов, находившихся в распоряжении поэта" [4]). Ясно, что это допущение совершено произвольно; в состав „Евгения Онегина" входят, конечно, слова, как раз взятые Пушкиным для определенной ритмической организации, а потому судить по ним об общей употребительности у поэта отдельных слоговых групп, отвлекаясь от ритмического выбора их, мы не имеем никакого права.

Но этого мало. Пусть мы нашли точные количества различных по слоговому строению слов во всем языке Пушкина; однако это еще не может определить с полной необходимостью

---

[1]) Трактат о русском стихе. Часть I. Од. 1921 г., стр. 9. Во втором издании соответствующая таблица дана на стр. 20 (здесь уже некоторые изменения).

[2]) Назв. соч., стр. 155.

[3]) Там же, стр. 155.

[4]) Там же, стр. 151.

степень употребления им тех или иных ритмических ходов. Ведь поэт пользовался для создания своих стихов отдельными словами в силу известного художественного задания, а совсем не потому, что их труднее или легче было найти в словаре. Вообще, нельзя говорить о каком-то механическом подборе слов поэтом, как вытекает из положений Б. В. Томашевского. Вот почему замену подлинных чисел, показывающих употребление стихов того или другого ритмического вида, их условными характеристиками мы считаем не достигающей цели. По утверждению Б. В. Томашевского выходит, например, что стих типа „Поди, поди, раздался крик" Пушкин в „Евгении Онегине" предпочитал стиху типа: „Одним дыша, одно любя", так как характеристики их соответственно равны 71 и 42, хотя второй тип значительно чаще встречаем в романе (123 раза, тогда как первый тип—83 раза) [1]).

С нашей точки зрения эти последние цифры и являются решающими в вопросе о предпочтительности ритмических форм; но, конечно, мы не забываем при этом, что образование стиха второго типа требует от поэта значительно меньше усилий, чем первого типа. Вообще, необходимо учитывать этот момент (богатство слов того или другого вида в языке) и в зависимости от этого вносить поправки в выводы, сделанные на основании фактической встречаемости различного типа стихов в данном произведении; но это, разумеется, совсем не то, что характеристики, введенные Б. В. Томашевским.

Оперирование с относительными числами—обычно в научно поставленных статистических работах разного рода; однако, думается, применение этих чисел не везде возможно. Может случиться, что они только ненужно усложнят и даже запутают вопрос. Пример Б. В. Томашевского, кажется, подтверждает это. Во всяком случае, мы, становясь в своей работе на путь абсолютных чисел, основывая на них свои наблюдения, поступаем вполне сознательно: по отношению к факту встречаемости различных ритмических явлений в известном произведении этот путь кажется нам более правильным.

Общий метод, которым мы пользуемся, тот же самый, что у Андрея Белого, С. П. Боброва, Б. В. Томашевского, Г. А. Шенгели и др., т.-е. статистический. Как известно,

---

[1]) Там же, стр. 158.

им обыкновенно оперируют в наше время при изучении вопросов поэтической формы; но, с другой стороны, он нередко вызывает большие нарекания; порою даже слышатся голоса, что это новая схоластика. Мы думаем, что эти голоса исходят от лиц, которые не дают себе труда вникнуть в сущность формально-описательного метода, который может быть только статистическим.

Конечно, мы не считаем этого метода единственно применимым к вопросам теории литературы. Мы даже полагаем, что он может безусловно господствовать лишь в работах подготовительного характера, где производится описание и учет тех или иных поэтических фактов. Для окончательной обработки накопленного таким образом материала, для построения широких обобщений нужен другой метод, являющийся основным в искусствоведческих дисциплинах—социологический (и вытекающий из него—психологический).

Предлагаемая статья имеет очень скромную цель—описать и классифицировать определенную категорию явлений в пределах одного произведения, и, конечно, здесь метод может быть только статистический, так как главное здесь—подсчет наблюдаемых фактов. В результате должен получиться об'ективный материал, который послужит для будущего построения ритмики Пушкина вообще и в частности его 4-стопного ямба.

Теперь, прежде чем приступить к самому анализу поэмы „Кавказский пленник" в ритмическом отношении, мы должны точно установить, какие именно факты стиха будем изучать. Дело в том, что в этом вопросе, как и вообще в поэтике, нет еще полной определенности и единства, что об'ясняется, главным образом, сравнительной новизной этой научной дисциплины в ее современном понимании.

Под стихотворным ритмом следует разуметь то свойство стиха, которое определяется несколькими моментами: размещением ударных и неударных слогов, в связи с различной степенью ударности, расположением словоразделов (цезур), видом окончания строки, отношением стихов к синтаксическим конструкциям и евфоническими явлениями. Из этих моментов мы ограничиваем нашу работу только тремя первыми, при чем отвлекаемся от эффектов акцентовки (различной силы ударений). Конечно, при этом условии изучаемые нами ритмы приобретают характер некоторой абстрактности. Но не нужно забывать, что никакая наука немыслима без такого рода

условностей. Ведь изучаем же мы в лингвистической морфологии одни формы слов, хотя в живой речи слова невозможны без ритмического, интонационного и других моментов.

Итак, для определения ритма стихов мы прежде всего принимаем во внимание размещение в нем ударных и неударных слогов (так называемых арсисов и тесисов стопы); имея в виду только это условие, мы будем употреблять термин: формы ритма. В свою очередь каждая форма распадается на несколько ритмических видов, в зависимости от расположения в стихе цезур (словоразделов), т.-е. голосовых перерывов между отдельными словами (или вообще словесными сочетаниями с общим для всех грамматическим ударением); сюда же включается и еще один фактор—характер окончания стиха (мужское или женское). Условимся называть эти виды ритмических форм модификациями.

В дальнейшем мы и будем оперировать с этими двумя ритмическими категориями. Наша цель установить качественно и количественно все ритмические модификации, на которых построен „Кавказский пленник", а также определить типы сочетаний этих модификаций, и таким образом представить, насколько возможно, полно и точно ритмическую картину поэмы. При этом мы оставляем без внимания многие операции, проделываемые в области ритма школой Андрея Белого, например, ритмические чертежи с обозначением фигур. Единственно, что в этих условных графиках и сложных выкладках имеет, по нашему мнению, значение, это паузные формы в стихе, но и о них мы не будем говорить, так как они покрываются более общим понятием—ритмической модификации.

„Кавказский пленник" состоит из 672 стихов [1]), при чем 392 стиха, т.-е. больше половины, имеют одну или две пиррихических стопы (т.-е. в них наблюдается пропуск ударений по сравнению с метрической схемой), а 197 стихов, т.-е. немного меньше трети, представляют чистые ямбы; остальные 83 стиха, т.-е. лишь $^1/_8$ общего количества стихов, дают замены ямбических стоп спондеями (лишнее ударение против схемы) и хореями, частью вместе с пиррихиями.

[1]) Посвящение и эпилог во внимание не принимаются. Текст поэмы взят по академическому изданию.

Из этой таблицы видно, что большинство стихов поэмы ($^7/_8$) состоят или из одних ямбов, или из сочетаний ямбов с пиррихиями. Та же картина в общем наблюдается и в других произведениях, написанных 4-стопным ямбом. Поэтому назовем ритмические формы, к которым относятся эти стихи, основными, а остальные формы, обнимающие меньшую часть стихов (ямбы в отдельных стопах заменяются спондеями или хореями),—второстепенными.

Основных форм ритма в пределах 4-стопного ямба шесть—в зависимости от наличия и порядка пиррихиев в стопе: 1) чистый ямбический ритм, т.-е. 4-ударный ямбический стих, вполне совпадающий с метрической схемой; 2) пиррихий в 1-й стопе; 3) пиррихий во 2-й стопе; 4) пиррихий в 3-й стопе 5) пиррихий в двух стопах—1-й и 3-й; 6) пиррихий тоже в двух стопах—2-й и 3-й [1]).

Второстепенных форм ритма в „Кавказском пленнике" 15, а именно: четыре спондаических—в зависимости от положения спондея: 1) в 1-й стопе, 2) во 2-й, 3) в 3-й, 4) в 1-й и 3-й вместе; три хореических—с хореями в 1-й, или во 2-й, или в 3-й стопе; и восемь смешанных—с несколькими заменами (пиррихическими вместе с хореическими или спондаическими): 1) пиррихий в 3-й стопе, спондей в 1-й; 2) пиррихий в 3-й стопе, спондей во 2-й; 3) пиррихий в 3-й стопе, спондей в 4-й; 4) пиррихий во 2-й стопе, спондей в 1-й; 5) пиррихий во 2-й стопе, спондей в 4-й; 6) пиррихий в 1-й стопе, спондей в 3-й; 7) пиррихий в стопах 1-й и 3-й, спондей в 4-й; 8) пиррихий в 3-й стопе, хорей в 1-й.

Обращаясь к основным ритмическим формам, укажем прежде всего количество стихов поэмы, относящихся к каждой, расположив их в нисходящем порядке: 4-я форма обнимает 287 стихов, 1-я—197, 3-я—45, 5-я—31, 2-я—27 и 6-я—2. Мы видим, что в поэме решительно преобладают две формы: 4-я (3-ударный ямбический стих с пропуском ударения на 3-й стопе) и 1-я (4-ударный ямбический стих); на них построено 484 стиха, т.-е. почти $^3/_4$ общего числа стихов поэмы. При этом 4-я форма в полтора раза превышает 1-ю и, следовательно, является

---

[1]) Теоретически возможны еще пять форм с пиррихиями: 1) в 4 стопе, 2) в 1 и 2, 3) в 1 и 4, 4) в 3 и 4, 5) во 2 и 4; но на практике они не встречаются.

самой употребительной в поэме. Реже всего встречается (если не считать 6-й формы, на которую приходится только два стиха)—2-я форма, которая заключает в себе в 7 раз меньше стихов, чем 1-я.

Если сравнить приведенные числа с соответствующими из „Евгения Онегина" (по вычислениям Б. В. Томашевского), то получится такая таблица (сначала цифры для „Кавказского пленника", а потом для „Евгения Онегина"): 4-я форма—48,5%, 47,5%, 1-я форма—34,6% и 27,7%, 3-я форма—7,8% и 9,7%, 5-я форма—4,7% и 9%, 2-я форма—4,1% и 6,6%, 6-я форма—0,3% и 0,5% [1]).

Мы видим, что ритмические формы по своей относительной употребляемости в обоих произведениях идут в одном и том же порядке; но их количественное выражение там и здесь неодинаково. В „Кавказском пленнике" сравнительно чаще встречается 4-я форма и в особенности 1-я; все же остальные формы наблюдаются здесь реже, при чем особенно велика разница в 5-й форме (реже почти в два раза) и во 2-й (реже в полтора раза). Вообще, в „Кавказском пленнике" чисто ямбических стихов больше, а пиррихических меньше, чем в „Евгении Онегине".

Теперь рассмотрим все ритмические формы, начиная с основных. В 1-й форме возможны 16 модификаций, при чем стихи каждой из них заключают в себе по четыре слова (или вообще слогоударных комплекса); но количество слогов в этих словах неодинаково.

В 1-й модификации словоразделы находятся посла арсисов 1, 2 и 3 стопы, при этом окончание стиха мужское; следовательно, все слова здесь двухсложные, ямбические:

С поле́й наро́д иде́т в ау́л.
(Всего 21 стих).

2-я модификация отличается от первой только тем, что окончание стиха женское и поэтому последнее слово амфибрахическое:

Луна́ плыве́т в ночно́м тума́не.
(30 стихов).

[1]) Стихи „Кавказского пленника", относящиеся к второстепенным формам, включаем в аналогичные основные, так как Томашевский в своей таблице совсем не различает второстепенных форм. (Стр. 156—157).

В 3-й модификации словоразделы после тесиса и арсиса 2 стопы и после арсиса 3; окончание мужское; слова по порядку: амфибрахическое, односложное и два ямбических:

Поки́нул о́н родно́й преде́л.
(15 стихов).

В 4-й модификации тоже, но женское окончание, следовательно, последнее слово амфибрахическое:

Уста́лых чу́вств игра́ пуста́я.
(16 стихов).

В 5-й модификации словоразделы после арсиса 1 стопы и тесиса и арсиса 3; окончание мужское; слова: ямбическое, амфибрахическое, односложное и ямбическое:

В пусто́м ау́ле все́ молчи́т.
(10 стихов).

6-я модификация отличается только женским окончанием, следовательно, последнее слово амфибрахическое:

Угро́з и кри́ков о́н не слы́шит.
(14 стихов).

В 7-й модификации словоразделы после арсисов 1 и 2 стопы и тесиса 4-й; окончание мужское; слова: два ямбических, амфибрахическое и односложное:

Лица́ врагов не ви́дит о́н.
(10 стихов).

8-я модификация отличается лишь женским окончанием, последнее слово хореическое:

Когда́, с глухи́м слива́ясь гу́лом.
(12 стихов).

В 9-й модификации словоразделы после тесисов 2-й и 3-й стопы и арсиса 3-й; окончание мужское; слова: амфибрахическое, хореическое, односложное и ямбическое:

В Росси́ю да́льний пу́ть веде́т.
(8 стихов).

10-я модификация отличается только женским окончанием; последнее слово амфибрахическое:

Отсту́пник све́та, дру́г приро́ды.
(10 стихов).

В 11-й модификации словоразделы после тесиса и арсиса 2-й стопы и тесиса 4-й; окончание мужское; слова: амфибрахическое, односложное, амфибрахическое и односложное:

И жи́зни ду́х просну́лся в не́м.
(4 стиха).

12-я модификация отличается женским окончанием; последнее слово хореическое:

Повсю́ду о́н со мно́ю бро́дит.
(5 стихов).

В 13-й модификации словоразделы после арсиса 1 стопы и тесисов 3 и 4; окончание мужское; слова: ямбическое, амфибрахическое, хореическое и односложное:

Над ни́м лета́ет сме́ртный со́н.
(17 стихов).

В 14-й модификации то же; только окончание женское, и последнее слово хореическое:

Пога́с печа́льной жи́зни пла́мень).
(9 стихов).

В 15-й модификации словоразделы после тесисов 2, 3 и 4 стопы; окончание мужское: слова: амфибрахическое, два хореических и односложное:

На де́ву мо́лча смо́трит о́н.
(9 стихов).

16-я модификация отличается лишь женским окончанием; последнее слово хореическое:

Восто́рги се́рдца, жи́зни сла́дость.
(7 стихов).

Приведенные при каждой модификации цифры стихов говорят о неодинаковом употреблении их Пушкиным в поэме. Легко видеть, что больше всего стихов относится к первым двум модификациям (51 стих, т.-е. около $^1/_4$ общего числа

стихов этой формы); дальше идут модификации: 13, 4, 3, 6, 8, 7, 10 и 5 (в каждой 10 или больше стихов, но меньше 20), и, наконец, модификации 15, 14, 16, 9, 12 и 11 (в каждой меньше 10 стихов, а в стоящей на последнем месте 11-й модификации только 4 стиха).

Чем об'яснить различное отношение Пушкина к указанным ритмическим ходам? Чтобы ответить на этот вопрос, надо определить гармоническую сущность ритма анализируемой формы. Этот ритм, основанный на правильном чередовании неударного и ударного слогов, характеризуется вообще спокойным, беспорывным течением. Но степень равномерности ритмического движения вариируется в зависимости от количества слогов между паузами [1]), т.-е. голосовыми перерывами, и положением ударений по отношению к этим перерывам.

Рассматривая первое условие, мы найдем, что полную ритмическую равномерность представляет 1-я модификация, так как между паузами здесь помещаются одинаковые силлабические величины, представляющие сочетание двух слогов—неударного и ударного. 2-я модификация уже несколько отступает от этой строгой равномерности звукового течения; другие модификации нарушают ее еще больше, при чем максимум неравномерности дает 11-я модификация, где каждая цезура разделяет величины с наибольшей степенью возможного здесь слогового различия—амфибрахическое слово и односложное. Как раз эта модификация всего беднее представлена в поэме, тогда как две первых, наоборот, всего богаче.

Отсюда можно сделать вывод, что Пушкин, в пределах 1-й формы, чаще прибегал к тем модификациям, которые отличаются наибольшей равномерностью ритмического хода, и реже к тем, которые характеризуются обратным свойством. Но, конечно, одним этим нельзя об'яснить степень употребляемости всех модификаций в поэме; некоторые из них, например 13 и 6, даже как будто противоречат указанной тенденции; силлабические величины их неодинаковы, а они встречаются в поэме сравнительно часто.

Другой фактор, определяющий характер ритмического течения стиха,—это положение ударения перед цезурой. Если

---

[1]) П а у з а в этой статье обозначает то же, что с л о в о р а з д е л. В этом же значении употребляется и термин ц е з у р а.

ударение стоит непосредственно перед паузой, то стих движется несколько быстрее (мужская цезура); в случае же положения ударения на 2, 3 или 4 месте (цезуры—женская, дактилическая и гипердактилическая), стих становится несколько замедленным, и степень этой замедленности тем больше, чем дальше ударение от конца слов. В стихах 1-й формы встречаются лишь мужские и женские цезуры, и разница между ними в отношении скорости звучания стихов очень незначительна, почти неуловима, но все же она существует, являясь одним из моментов, определяющих индивидуальный ритм стиха.

По отношению к виду цезур, модификации 1-й формы дают такую картину: в 1-й модифиаации все цезуры, включая и паузу в конце стиха, мужские; во 2, 3, 5 и 7 модификациях—3 мужских цезуры и 1 женская; в 4, 6, 8, 9, 11 и 13 модификациях—2 мужских и 2 женских цезуры; в 10, 12, 14 и 15 модификациях—1 мужская и 3 женских цезуры; в 16 модификации—одни женские цезуры. Сличая эту картину с таблицей употребления отдельных модификаций в поэме, найдем, что в общем Пушкин отдавал предпочтение тем модификациям, в которых мужские цезуры преобладают над женскими или, во всяком случае, не уступают им. Это наблюдение противоречит выводу, сделанному Б. В. Томашевским, который нашел, что Пушкин в полном ямбе, т.-е. 1 основной форме, предпочитал женские цезуры мужским [1]).

Этот вывод исследователь получил, оперируя с относительными числами употребляемости различных ритмических ходов (с характеристиками). Но если стоять на почве абсолютных чисел, то приемы, которыми пользовался Томашевский, приведут к нашему заключению. На самом деле, он сравнивал между собою стихи, отличающиеся одной только цезурой и притом одинаковые по рифме; следовательно, по отношению к 1-й стопе нужно сделать 8 сопоставлений модификаций: 1—3, 2—4, 5—9, 6—10, 7—11, 8—12, 13—15, 14—16. Оказывается, что во всех этих случаях в нашей поэме преобладают стихи с мужской цезурой, так как 1-я модификация имеет численный перевес над 3-й, 2-я над 4-й и т. д.

Для 2-й стопы придется сопоставить модификации: 1—5, 2—6, 3—9, 4—10, 7—13, 8—14, 11—15, 12—16, и здесь найдем,

---

[1]) Назв. соч., стр. 160.

что только в трех случаях (5, 7 и 8 рубрики) преобладает женская цезура; в остальных же пяти—мужская. Для 3-й стопы необходимо сравнить модификации: 1—7, 2—8, 3—11, 4—12, 5—13, 6—14, 9—15 и 10—16; получится тот же результат; лишь в двух случаях (5 и 7 рубрики) численное превосходство имеет женская цезура, в остальных шести—мужская. Наконец, для 4-й стопы (ее Томашевский совсем не принимает в расчет) следует сопоставить каждую нечетную модификацию с соответствующей четной; но здесь результат уже другой: в большинстве случаев преобладает женская цезура (мужская имеет перевес лишь в модификациях 13 и 15).

Итак, для первых трех стоп стиха мы должны отдать первенство мужской цезуре, а для 4-й—женской; в целом преобладают мужские цезуры: из общего количества цезур во всех стихах 1-й формы (788) 60% (468 цезур) мужских и 40% (320 цезур) женских. Что касается последней стопы, то там обратное отношение: мужских окончаний 90, а женских 107.

Оперируя тем же методом абсолютных чисел, мы не можем принять и другого утверждения Томашевского о бо́льшей силе 1-й цезуры по сравнению со 2-й и 3-й. Действительно, для определения отношения между 1 и 2 цезурами нужно сличить модификации: 3—5, 4—6, 11—13, 12—14; получим, что в трех случаях численно преобладает вторая цезура и только в одном (1 рубрика)—первая. Кстати, заметим, что самое понятие о силе цезуры, под которой, по словам исследователя, разумеется „степень трудности замены женского пресечения мужским“ [1]), едва ли следует вводить в ритмический анализ: очень мало дает это понятие.

Но одно наблюдение Томашевского в пределах 1-й формы, а именно, что Пушкин стремился так расположить цезуры, чтобы они не выделяли односложного ударного слова,—подтверждается и нашей поэмой: стихов, которые не имеют в средине односложного слова,—116 (модификации 1, 2, 7, 8, 13, 14, 15, 16), а стихов с таким словом—81 (остальные модификации); то же наблюдается и относительно конца стихов: мужских конечных односложных слов—40, т.-е. меньше $^1/_4$ всех стихов; а соответствующих модификаций—4, т.-е. ровно $^1/_4$.

Заканчивая обзор ритмических фактов в пределах 1-й формы,

---

[1]) Назв. соч., стр. 159.

мы должны повторить наше общее наблюдение, что Пушкин в этих пределах чаще пользовался ускоренными ходами, чем замедленными, при этом он обыкновенно выбирал те из них, которые отличались и наибольшей равномерностью звучания.

2-я форма имеет 8 модификаций, которые все представлены, например, в „Евгении Онегине“, но в „Кавказском пленнике“ две из них отсутствуют.

1-я модификация дает три слова: 4-сложное с ударением на конце и два ямбических:

О красоте́ свои́х коне́й.
(6 стихов).

Во 2-й модификации последнее слово амфибрахическое:

Охолоде́в к мечта́м и ли́ре.
(6 стихов).

В 3-й модификации слова: пятисложное с ударением на предпоследнем слоге, односложное и ямбическое; в поэме примеров нет; в „Евгении Онегине“:

Соедини́ться с ни́м должна́.

В 4-й модификации последнее слово амфибрахическое:

И постепе́нно шу́м нестро́йный.
(4 стиха).

В 5-й модификации слова: 4-сложное с ударением на конце, амфибрахическое и односложное:

На берегу́ заве́тных во́д.
(2 стиха).

6-я модификация отличается тем, что в конце вместо односложного слова хореическое; в поэме она совсем не представлена. Пример из „Евгения Онегина“:

Не докуча́л мора́лью стро́гой.

7-я модификация дает слова: пятисложное с ударением на предпоследнем слоге, хореическое и односложное; а в 8 модификации вместо него хореическое:

Воспомина́ют пре́жних дне́й.
(3 стиха).
Гостеприи́мство, жа́жду бра́ни.
(6 стихов).

Из приведенных чисел видно, что в поэме представлены главным образом три модификации: 1, 2 и 8; это можно, до некоторой степени, об'яснить существом ритма данной формы Здесь первая половина стиха представляет пеон 4-й, а вторая— две ямбических стопы; в силу этого ритмическое движение первой части стиха быстро и стремительно, а во второй части оно несколько замедляется, переходя в более или менее спокойное ямбическое течение. Отдельные модификации вносят различные оттенки в этот общий характер ритмического плана, определяемого двумя противоположными звуковыми моментами—в 1-й и 2-й половине стиха.

Так, 1-я модификация дает наибольшую гармонию в этом отношении, так как и пеон и оба ямба представлены здесь отдельными словами; 2-я модификация при этом несколько замедляет конец стиха, а 3-я дает резкую остановку быстрого движения первой половины стиха (после пятисложного слова односложное); 7-я же несколько уменьшает эту резкость (двухсложное после пятисложного) и т. д.

Мы видим, что Пушкин пользовался в рамках 2-й формы преимущественно теми модификациями ее, которые мало нарушают (или совсем не нарушают) гармоническое деление стиха на две части. Отсюда отсутствие в поэме 3-й модификации может об'ясняться ее указанным свойством, а не только как простая случайность.

Что касается вида цезур, то здесь они, как и в 1 форме, мужские и женские; но отношение между ними уже другое: они почти совпадают по количеству—41 мужская и 40 женских. Преобладание мужских цезур в стихах 1 модификации уравновешивается женскими цезурами 8 модификации, а также тем, что мужских окончаний во 2-й форме меньше, чем женских (11 и 16). Можно думать, что, предпочитая женские окончания мужским, поэт старался замедлить звучание 2-й половины стиха и тем самым уменьшить впечатление стремительности 1-й его половины.

3-я ритмическая форма распадается на 16 модификаций, из которых в поэме представлены только 10; нет— 1, 7, 8, 9, 15 и 16. Не указывая словоразделов (их легко расставить по образцу первых двух форм), приведем примеры на каждую из имеющихся в поэме модификаций, с указанием числа относящихся к ней стихов.

2-я модификация:

Склоня́сь на копие́ стально́е.

(1 стих).

3-я модификация:

Недви́жим на горе́ сиде́л.

(9 стихов).

4-я модификация:

Суро́вой простоты́ заба́вы.

(6 стихов).

5-я модификация:

Неми́лому прода́ть хотя́т.

(2 стиха).

6-я модификация:

И мра́чную тоску́ наво́дит.

(3 стиха).

10-я модификация:

Оди́н окрест ау́ла бро́дит.

(1 стих, если при этом не считать 2-е слово имеющим самостоятельное ударение).

11-я модификация:

Оде́лись пелено́ю ту́ч.

(12 стихов).

12-я модификация:

Тяже́лой взволнова́лась ду́мой.

(1 стих).

13-я модификация:

Краса́вица полю́бит вно́вь

(5 стихов).

14-я модификация:

В об'я́тиях подру́ги стра́стной.

(стихов).

Мы видим, что на три модификации (2, 10 и 12) приходится лишь по одному стиху, и таким образом в поэме более или менее представлены лишь семь модификаций, и больше других 11, 3 и 4. Отсутствие некоторых модификаций этой формы может об'ясняться отчасти силлабическим составом относящихся сюда слов; именно, они заключают в себе пятисложное слово с ударением на втором слоге (модификации 7, 8, 15 и 16), или на четвертом (9 модификация), или же четырехсложное

слово с ударением на конце (1 модификация); а такого типа слова встречаются в русской речи сравнительно редко. Но рядом с этой причиной чисто словарного характера следует поставить и другую, которая коренится в существе самого ритма данной формы.

В стихах этого ритма в средине находится пеон 4-й, обрамленный двумя ямбическими стопами—по одной в начале и в конце; вследствие этого скорость движения звуков сначала увеличивается, останавливаясь как бы на высшей точке—на арсисе 3 стопы, а потом сразу уменьшается, переходя в спокойное течение последнего ямба или амфибрахия (при женском окончании), получается как бы звуковая волна, которая нарастает и спадает в пределах одного стиха.

Этот волнообразный характер ритма находит наиболее гармоничное выражение в стихах 3 и 4 модификации, где слова идут в таком порядке: амфибрахическое, анапестическое и ямбическое или амфибрахическое; следовательно, здесь восходящая часть волны распадается на два равномерных всплеска, а нисходящая спадает плавно, без перерывов.

Другие модификации 3-й формы более или менее нарушают этот естественный ход ритмической волны, при чем наибольшее отступление от указанной нормы представляют как раз отсутствующие в поэме модификации 7 и 8, 15 и 16: в них восходящее движение волны вдруг прерывается перед самой высокой точкой ее—перед арсисом 3 стопы, который один или с тесисом 4 стопы образует отдельное слово.

На основании сказанного, думается, можно сделать заключение, что и в стихах 3-й формы Пушкин предпочитал те модификации, которые всего полнее выражают сущность данного ритмического хода. Этому соответствует и размещение цезур в стихе: в конце преобладают мужские цезуры (28, тогда как женских только 17); а в 1 и 2 стопах, наоборот,—женские и дактилические; в общем получается значительный перевес этих последних: мужских цезур всего 53, а женских и дактилических 85 (70 и 15). Этим расположением цезур (замедляющих—в начале стиха, а ускоряющих—в конце) достигается то, что порыв и стремительность восходящей части волны несколько уменьшается, а падающая ее часть течет, наоборот, быстрее, и этим как бы устанавливается известное равновесие между обоими моментами волнообразного движения стиха.

По наблюдениям Томашевского, Пушкин в данной форме при мужской рифме предпочитал первую цезуру женскую, а при женской—дактилическую [1]). Материал „Кавказского пленника" подтверждает это заключение. Действительно, здесь при мужском окончании женских цезур после первой стопы 21 (модификации 3 и 11), а дактилических только 7 (модификации 5 и 13), при женском же окончании первых цезур дактилических—8 (модификации 6 и 14), а женских—7 (модификации 4 и 12). Правда, во 2 случае числа почти одинаковы, так что для безусловного утверждения о перевесе дактилических цезур данных в сущности нет.

4-я ритмическая форма представляет 16 модификаций, из которых лишь одна не находит применения в поэме. Вот эти модификации (каждая четная соответствует своей нечетной, отличаясь от нее лишь видом окончания).

В 1-й и 2-й модификациях словоразделы после арсисов 1 и 2 стопы:

Душа́ тобо́й упоена́.
(8 стихов).
Черке́с младо́й и черноо́кой.
(3 стиха).

В 3-й и 4-й модификациях словоразделы после арсиса 1-й стопы и первого тесиса 3-й:

Теку́т бесе́ды в тишине́.
(28 стихов).
Как тру́п недви́жно остава́лся.
(27 стихов).

В 5-й и 6-й модификациях словоразделы после арсиса 1-й стопы и второго тесиса 3-й:

Гнездо́ разбо́йничьих племе́н.
(20 стихов).
Над ни́м воздви́гнулись грома́ды.
(32 стиха).

В 7-й и 8-й модификациях словоразделы после арсиса 1-й стопы и тесиса 4-й; на 7-ю примеров в поэме нет, 8-я:

Его́ зако́ванные но́ги.
(6 стихов).

---

[1]) Назв. соч., стр. 164.

В 9-й и 10-й модификациях словоразделы после тесиса и арсиса 2-й стопы:

Для не́жных чу́вств окамене́л.
(4 стиха).
У са́клей псы́ сторожевы́е.
(4 стиха).

В 11-й и 12-й модификациях словоразделы после тесиса 2-й стопы и первого тесиса 3-й:

Быва́ло в све́тлый Баира́н.
(41 стих).
Как ла́ни зе́млю пораже́ют
(37 стихов).

В 13-й и 14-й модификациях словоразделы после тесиса 2-й стопы и второго тесиса 3-й:

Черке́сы пра́здные сидя́т.
(40 стихов).
Черке́сской во́льности ограда́
(33 стиха)

В 15 и 16 модификациях словоразделы после тесисов 2 и 4 стопы:

Возврата́ со́лнечного жда́л
(11 стихов)
И бу́ри не́мощному во́ю
(11 стихов)

Из приведенных указаний количества стихов видно, что всего больше представлены в поэме восемь модификаций (в нисходящем порядке): 11, 13, 12, 14, 6, 3, 4 и 5; остальные семь все вместе заключают в себе только 47 стихов, т.-е. $^1/_7$ общего числа стихов этой формы. Эта картина частью может быть об'яснена ритмической сущностью данной формы. Здесь первая половина стиха представляет два ямба, а вторая—пеон 4-й; этим обусловливается особенная легкость и плавность ритма в связи с спокойным течением его. Однако эти свойства испытывают большие или меньшие колебания по отдельным модификациям, в зависимости от равносложности или неравносложности слов стиха, а также от их симметричного или несимметричного расположения. Ясно, что равносложность и

симметрия увеличивают легкость ритмического течения, а значительная разница между словами в числе слогов или отсутствие симметрии в расположении одинаковых силлабических групп—уменьшают ее. В этом отношении на первое место по легкости ритма должны быть поставлены модификации 14-я, в которой все слова трехсложные, 11-я—с слоговыми числами 3, 2 и 3, 13-я, в которой слоговые числа слов—3, 3 и 2, и, наконец, 3-я, где числа—2, 3 и 3.

Мы видели, что как раз эти модификации особенно часто находят применение в поэме, они охватывают 142 стиха, т.-е. приблизительно половину всех стихов этой формы, тогда как другая половина приходится на остальные 11 модификаций. Интересно отметить, что не встречающаяся в поэме 7-я модификация представляет наивысшую степень неравносложности,— его слоговые числа: 2, 5 и 1.

Отсюда можно сделать заключение, что в пределах 4-й ритмической формы Пушкин стремился использовать наиболее легкие ходы ее. При этом поэт старался также уменьшить порывистость звукового течения, о чем свидетельствуют употребляемые им цезуры: они относятся в большинстве к замедленному типу, именно: 436 женских, 122 дактилических и 10 гипердактилических, тогда как мужских всего 290.

Что же касается утверждения Томашевского, что в этой форме первая мужская цезура влечет за собой на втором месте дактилическую [1]), то это не находит подкрепления в стихах „Кавказского пленника": одинаково и при первой мужской и при первой женской цезуре число женских цезур на втором месте немного больше, чем дактилических: 55 и 52, 78 и 73. В виду незначительной разницы этих чисел, можно еще говорить о равном значении обеих цезур—женских и дактилических, но никак не о перевесе последних.

5-я ритмическая форма распадается на 8 модификаций, из которых одна (7-я) отсутствует в поэме.

В 1 и 2 модификациях словораздел падает после арсиса 2-й стопы:

Ни у брегóв, ни под горóй
(1 стих)
И в небесáх перекликáлись
(1 стих)

[1]) Назв. соч., стр. 167.

В 3 и 4 модификациях словораздел после первого тесиса 3-й стопы:

Сторожевы́е казаки́

(6 стихов)

Без упое́нья, без жела́ний

(5 стихов)

В 5 и 6 модификациях словораздел после второго тесиса 3-й стопы:

Ожесточе́нною толпо́й

(8 стихов)

Неотрази́мые набе́ги

(9 стихов)

В 7 и 8 модификациях словораздел после тесиса 4 стопы. На 7-ю в поэме нет примеров, 8-я:

И неожи́данную ра́дость

(1 стих).

Таким образом, эта форма представлена в „Кавказском пленнике", в сущности, четырьмя модификациями: 5 и 6, 3 и 4; на остальные приходится по одному стиху. Такое употребление модификаций в достаточной мере об'ясняется звуковым характером ритма 5-й формы. Стих здесь является соединением двух пеонов 4-х и, следовательно, имеет два ударения—каждое после трех неударных слогов. Этим обусловливается особенная легкость течения звуков, какая-то воздушность ритма, значительно превосходящего в этом отношении предыдущую форму—4-ю. Но степень этой „воздушности" все же не одинакова по отдельным модификациям: там ее больше, где порыв стиха вперед несколько замедляется женской или дактилической цезурой после первого слова (модификации 3, 4, 5 и 6) и, наоборот, меньше там, где это слово или убыстряет темп (мужская цезура в 1 и 2 модификациях), или наоборот слишком отяжеляет его (гипердактилическая цезура в 7 и 8 модификациях).

Мы видим, что в пределах 5-й формы Пушкин использовал главным образом те ходы, которые всего ярче выявляют существо ритма этой формы. Следует заметить, что в поэме преобладают замедляющие цезуры: их 45, при чем 27 женских, 17 дактилических и 1 гипердактилическая, тогда как мужских только 17. Но число мужских окончаний почти равно числу женских (15 и 16), что противоречит выводу Томашевского о преобладании в этой форме стихов с мужской рифмой.

6-я ритмическая форма употребляется в нашей поэзии крайне редко, что об'ясняется ее звуковым характером: стих здесь состоит из двух пеонов—второго и четвертого, и следовательно, между обоими арсисами находится пять неударных слогов; поэтому стих движется тяжело, замедленно-громоздко, представляя полную противоположность воздушно-легкому ритму 5-й формы. В „Кавказском пленнике" всего два стиха, относящихся к 6-й форме, к двум ее модификациям—5 и 6. Словораздел здесь после второго тесиса 2-й стопы, так что каждый пеон выражается особым словом, чем несколько смягчается тяжелый ход стиха:

И шо́потом между собо́й

(При условии, что слово „между" не несет самостоятельного ударения).

И па́мяти нетерпели́вой

Рассматривая основные ритмические формы, мы установили число встречающихся в поэме модификаций каждой из них, а именно: в 1-й—16, во 2-й—6, в 3-й—10, в 4-й—15, в 5-й—7 и в 6-й—2, следовательно, всего 56 модификаций из 76 возможных в пределах этих форм. Выбор отдельных ритмических ходов, как мы видели, основывался, главным образом, на стремлении поэта возможно выпуклее и яснее обнаружить гармоническую природу ритма каждой формы. При этом в стихах 1-й и 6-й формы Пушкин, вообще говоря, старался ускорить темп, а в остальных формах, наоборот, замедлить его; однако в целом довольно определенно вырисовывается общая тенденция к замедлению ритмического потока поэмы.

Правда, мужских цезур во всех рассмотренных стихах почти столько же, сколько и женских (первых 870, а вторых 894); но зато здесь есть еще 156 дактилических и 11 гипердактилических цезур. Последнее число представляет особенный интерес; его небольшой размер показывает, что степень замедления, обусловливаемого цезурами, все же только очень редко достигала крайнего предела, и стих таким образом не утрачивал присущей ему во всех основных формах полной гармонии между отдельными ритмическими моментами его.

Теперь обратимся к краткому обзору второстепенных форм ритма—спондаических, хореических и смешанных. Спондаических форм, как указано выше, четыре; общее свойство

их ритмов заключается в том, что равномерно-спокойное течение звуков в некоторых долях стиха замедляется; но степень и характер этого замедления различны по отдельным формам.

На самом деле: в 1-й форме стих сначала движется медленно (два голосовых удара подряд), а потом несколько убыстряется:

Ты́ лю́бишь, ру́сской? ты́ лю́бим?
(15 стихов)

Во 2-й форме первая половина стиха течет особенно медленно и тяжело, так как здесь идут подряд три голосовых удара; но движение второй половины стиха несколько смягчает эту тяжеловатость:

Люби́л о́н пре́жде и́гры сла́вы
(2 стиха)

В 3-й форме тяжелый ход стиха выявляется с еще большей определенностью и резкостью вследствие того, что смежные голосовые удары (три) помещаются в средине стиха:

Твою́ красу́, твой ми́лый взгля́д
(3 стиха)

Наконец 4-я форма дает maximum замедленности и тяжеловесности—в силу того, что здесь на шесть ударных слогов только два неударных и, следовательно, четыре слова являются здесь односложными:

Я́ зна́ла все́, я́ зна́ла ра́дость
(3 стиха)

Из всех спондаических форм в „Кавказском пленнике" достаточно представлена лишь 1-я, обнимающая 15 стихов; остальные встречаются в единичных случаях. Ясно, что и здесь, в пределах спондаических ритмов, поэт воспользовался наименее тяжелыми из них.

Что касается отдельных модификаций этих форм, то они, конечно, вносят свои оттенки в отмеченные свойства ритмов, но мы не будем на них останавливаться, так как количество относящихся сюда стихов очень не велико—всего 23. Однако и в этих тесных пределах поэт проявил свой дар ритмического разнообразия: мы найдем здесь 18 модификаций: 11 в 1-й форме, 2 во 2-й, 2 в 3-й и 3 в 4-й.

Ритмических форм с хореическими ипостасами (заменами) в „Кавказском пленнике" три: с хореями в 1-й, или

во 2-й, или в 3-й стопе. К 1-й форме относятся десять стихов, построенных на 7 модификациях. Общий характер ритма этой формы—начальная порывистость стиха, которая сменяется потом сравнительно спокойным и ровным звуковым течением. Это основное свойство ритма, обусловливаемое сочетанием начального ударного слога со следующим за ним анапестом или пеоном 3-м, как бы подчеркивается всеми встречающимися в поэме модификациями, которые дают этот начальный удар в виде отдельного односложного слова:

Ты́ говори́ла: пле́нник ми́лый.

Различие между модификациями касаются лишь второй части стиха, где вносится та или иная окраска в спокойное в общем ритмическое движение.

Ритм 2-й формы характеризуется стремительным движением звуковой волны в середине стиха, где находится анапест или пеон 3-й. В поэме находим лишь один стих этой формы:

Вперя́л о́н неподви́жный взо́р.

(Если считать, что на слове „он" имеется ударение).

Ритмическая сущность 3-й формы заключается в том, что здесь в спокойное и плавное течение стиха вносится вдруг перерыв, и темп становится скорым и стремительным; в поэме всего один относящийся сюда стих:

Тебе́ наве́к я́ предала́сь.

И в последних двух формах хореический удар образует отдельное слово. Это слово, примыкая к последующему, легко может атонироваться, и таким образом каждая из хореических форм поэмы может перейти в соответствующую основную. Модификаций, где такая атонизация невозможна (когда хореическая стопа входит в состав одного слова) в поэме не встречается.

Смешанных ритмических форм, как указано выше, восемь, при чем звуковой характер каждой из них обусловливается теми простыми ритмами, своеобразной комбинацией которых является та или иная форма. Так как пиррихические ипостасы в большинстве случаев ускоряют движение стиха, спондаические же, наоборот, замедляют его, а хореические вносят в него

известные перебои, то отдельные смешанные формы представляют сочетания скорых и медленных ходов, а также соединение плавности и порывистости в пределах одного стиха. Так, 1-я форма дает сначала замедление, потом ровное течение и наконец ускорение:

Он—раб. За саклями лежит.

2-я форма характеризуется тяжеловесностью первой половины стиха, которая сменяется во второй его половине сравнительной легкостью:

Прости... дай руку на прощанье.

В 3-й смешанной форме быстрота стихового движения сменяется в конце внезапным замедлением:

Воспомнил юноша свой плен.

Также легко охарактеризовать и остальные смешанные формы; словоразделы в связи с окончанием стиха (мужским или женским) придают основным свойствам ритмов различного рода оттенки в зависимости от данной модификации. Всего модификаций в рамках восьми смешанных форм—26, на которых построены 48 стихов поэмы. Большинство этих стихов (24) относятся к 1-й форме, т.-е. в 1-й стопе находится спондей, а в 3-й пиррихий; дальше идет 2-я форма (10 стихов), когда при том же положении пиррихия спондей стоит во 2-й стопе. На все остальные формы имеются лишь единичные примеры.

Мы видим, что и здесь поэт стремится установить известную гармонию между отдельными моментами стихового движения: начальная медлительность (от спондея) смягчается последующей быстротой (от пиррихия).

Следует заметить, что Пушкин вообще предпочитал употребление спондея в 1-й стопе (и в спондаических формах ритма). Поэтому, если взять в поэме все стихи со спондеями (67: 44 в смешанных формах, 23 в спондаических), то $^2/_3$ их (44 стиха) дадут спондаическую замену именно в 1-й стопе. Аналогичное явление отмечалось нами и по отношению к хорею, который чаще всего употребляется опять-таки в 1-й стопе.

Теперь мы можем сосчитать ритмические модификации во всех второстепенных формах, их оказывается 53. Прибавляя это число к 56 модификациям основных форм, получим, что

вся поэма построена на 109 модификациях. Таким образом, на 672 стиха приходится 109 индивидуальных ритмических хода, а следовательно один ход приблизительно на 6 стихов поэмы. Это отношение определяется дробью $^{109}/_{672}$ (почти $^{1}/_{6}$), которую назовем ритмическим показателем поэмы.

Этот показатель в достаточной мере определяет ритмический рисунок поэмы в количественном отношении. Что же касается качественной стороны этого рисунка, то она, думается, довольно ясно обозначилась выше, когда мы говорили о ритмическом характере отдельных форм и устанавливали звуковые особенности различных их модификаций. При этом можно было заметить преобладание в поэме ритмов определенного типа.

На самом деле, все рассмотренные нами формы можно разделить на три категории: 1) отличающиеся особенной быстротой и легкостью ритма; 2) характеризующиеся менее быстрым и в то же время равномерно-спокойным ритмическим течением; 3) отличающиеся медленностью и тяжестью ритмического хода, частью в связи с перебоями темпа. К первой категории можно отнести основные формы 2, 3, 4 и 5 (390 стихов), ко второй категории 1-ю основную форму (197 стихов) и к третьей—все остальные формы: 6-ю основную и все второстепенные (85 стихов). Мы видим, что Пушкин пользовался в своей поэме, главным образом, ускоренно-легкими ритмами (больше $^{1}/_{2}$ всех стихов), потом равномерно-спокойными (приблизительно $^{1}/_{3}$ общего количества стихов) и всего меньше замедленно-тяжелыми (около $^{1}/_{8}$).

При этом следует указать, что во многих случаях вторая половина стиха звучит легче и быстрее, чем первая. Это вытекает из преобладания в поэме 4-й основной формы (с пиррихиями в 3-й стопе), а также из отмеченного выше факта—преимущественного размещения спондеев в первой и второй стопах. Эта же ритмическая тенденция поэта начинать стих с более медленного хода сказалась и в расположении ударений в стихе: большинство их падает на первую половину стиха, т.-е. на 1-ю и 2-ю стопы, именно 1289, тогда как на вторую половину (3-ю и 4-ю стопы) приходится лишь 995 ударений, следовательно на 294 ударения меньше.

Очень мало пользуясь замедленными темпами, Пушкин обнаружил зато особенное стремление к их разнообразию—

к внесению в них многих и тонких оттенков. На это указывает количество модификаций, относящихся к третьей категории ритмов, именно—55, что составляет половину общего числа их. Выходит, что здесь одна модификация падает в среднем на каждые два или один стих, тогда как в первой и второй категориях одна модификация приходится приблизительно на 12 стихов.

Из сказанного можно заключить, что „Кавказский пленник" характеризуется вообще легким и плавным стихом; но местами этот стих становится тяжелым или прерывистым, окрашивается перебоями и движется контрастами.

Спрашивается: нельзя ли здесь видеть стремление поэта выразить особым ритмическим ходом своеобразность данного места в идейном или эмоциональном отношениях? А это приводит к общему вопросу о связи стихотворных ритмов с определенными темами, идеями и настроениями. Как известно, на такой связи настаивали и старались ее отыскать в отдельных случаях Андрей Белый и некоторые из его последователей.

Но другие исследователи категорически возражали против таких попыток, как, например, Д. Выгодский в статье „Из евфонических наблюдений", помещенной в „Пушкинском сборнике памяти С. А. Венгерова" [1]). Интересна в этом отношении эволюция С. П. Боброва, который раньше, следуя за А. Белым, связывал ритм стихотворения с его поэтическим содержанием [2]), а потом в статье „Заимствования и влияния" стал на противоположную точку зрения, приведя из различных поэтов ряд примеров, когда совпадающие по ритму строки по сюжету и и настроению „бесконечно далеки друг от друга" [3]).

Наш анализ „Кавказского пленника" подтверждает мнение Выгодского и позднейший взгляд Боброва: в этой поэме один и тот же ритмический ход применяется к совершенно различным художественно-идеологическим элементам. Возьмем, например, наиболее часто встречающуюся в поэме ритмическую форму—4-ю основную (с пиррихием в 3-й стопе); мы увидим,

---

[1]) Стр. 51.

[2]) Указанная выше статья „Описание стихотворения „Виноград" („Пушкин и его современники". Выпуск XXIX—XXX, стр. 196 и др.).

[3]) „Печать и Революция", 1922 г., книга 8, стр. 77 и др.

что поэт употребляет ее в самых разнообразных случаях. Вот он рисует картину спокойной жизни:

Черкесы праздные сидят.
Сыны Кавказа говорят
О бранных гибельных тревогах.

Или прочувствованно рассказывает о внутренних переживаниях героя:

Где много милого любил,
Где обнял грозное страданье,
Где бурной жизнью погубил
Надежду, радость и желанье,
И лучших дней воспоминанье
В увядшем сердце заключил.

Или передает его полную разочарования речь:

Как тяжко мертвыми устами
Живым лобзаньям отвечать,
И очи, полные слезами,
Улыбкой хладною встречать.

Или горький упрек герою со стороны черкешенки:

Ты мог бы, пленник, обмануть
Мою неопытную младость,
Хотя б из жалости одной,
Молчаньем, ласкою притворной.

Или приводит слова черкесской песни:

На берегу заветных вод
Цветут богатые станицы,
Веселый пляшет хоровод,
Бегите, русские певицы,
Спешите, красные, домой:
Чеченец ходит за рекой.

(Здесь только первый стих относится ко 2-й основной форме, остальные к 4-й).

Мало того, поэт нередко пользуется ритмами, которые в данном месте казались бы совсем неподходящими по своей гармонической тенденции. Так, он строит иногда ярко-эмоциональные моменты поэмы на ритмах 1-й основной формы,

характеризующейся спокойно-равномерным звуковым течением,—например, в лирическом отступлении:

Не вдруг увянет наша младость,
Не вдруг восторги бросят нас.

Или в исполненном романтического воодушевления рассказе:

Она страдала. Ветер шумный,
Свистя, покров ее клубил.

Или в элегическом восклицании героини:

Она исчезла, жизни сладость...
И все прошло, пропал и след.

Подобных примеров на несоответствие ритма словосочетаний их значению можно привести целый ряд. Отсюда можно утверждать, что поэт создавал ритмические узоры „Кавказского пленника" вне зависимости от вещественно-логического или эмоционального содержания этой поэмы. Ритмическое задание автора следует об'яснять, не выходя из пределов звуковых чередований и отношений.

К этому же заключению приводит и рассмотрение сочетаний ритмов в поэме. Стихи „Кавказского пленника" образуют определенные комбинации—строфы, или, вернее, рифменные группы, основанные на том или ином способе рифмовки. Этих групп в поэме—181, а именно: 115 четверостиший, 43 двустишия, 16 пятистиший, 3 шестистишия и 4 семистишия. Каждую группу можно рассматривать и в ритмическом отношении как известное целое, как определенное сочетание отдельных ритмических ходов. В зависимости от того, какая ритмическая категория имеется в виду—форма или модификация, будем называть комбинацию ритмов в строфе соответственно—фигурой или модуляцией.

Изучая в этом отношении „Кавказский пленник", найдем, что всего различных ритмических фигур в поэме 131, при чем громадное большинство их (112) обнимают каждая по одной строфе, и лишь немногие (19) по нескольку строф. Из этих повторяющихся фигур наиболее часто встречаются: двустишие, построенное на 4-й основной форме (10 раз), двустишие, представляющее соединение 1-й и 4-й основных форм (10 раз), четверостишие, построенное на 4-й основной форме (5 раз) и

четверостишие, в котором ритм первой строки относится к 1-й основной форме, а остальных трех строк—к 4-й (5 раз).

Разумеется, различные фигуры дают и различные модуляции; что же касается повторяющихся фигур, то их модуляции также являются различными, за исключением трех, которые встречаются в поэме по два раза, именно, в пределах: двустишия из 1-й и 4-й основных форм (стихи 11—12 и 174—175 II части) и двустишия из одной 4-й формы (стихи 207—208 I части и 224—225 II части, а также 202—203 и 208—209 I части). Таким образом, из 181 строфы 178 представляет различные ритмические модуляции; деля число этих последних на количество всех строф, получим дробь 178/181, которую можно назвать показателем строфической ритмичности поэмы. Как видно, этот показатель равен почти единице, выражая почти абсолютное разнообразие ритмических сочетаний.

Однако в этой многообразной ритмической сети можно подметить некоторые общие направления—в зависимости от количества и порядка отдельных ритмических ходов; этим обусловливаются особые типы ритмической композиции строфы. Чтобы их установить, для легкости примем во внимание только ритмические формы и условимся на такой градации этих форм от ускорения к замедлению: 5-я основная, 2-я, 4-я, 1-я, хореические формы, 3-я основная, 6-я, смешанные спондео-пиррихические формы и спондаические формы.

Тогда получим следующие шесть типов ритмико-строфической композиции:

1. Равномерный, когда все стихи строфической группы построены на какой-нибудь одной форме; например, четверостишие, в котором каждый стих дает 4-ю основную форму (стихи 135—138 II части).

2. Прерывистый, когда в равномерное течение строфы врывается новый ход в виде одной строки; например, четверостишие из основных форм 4, 4, 1 и 4 (стихи 139—142 II части).

3. Ускоренный, когда ритмическое движение строфы характеризуется ускорением темпа: например, четверостишие из основных форм 1, 1, 4 и 4 (стихи 240—243 II части).

4. Замедленный, когда, наоборот, это движение направлено в сторону замедления темпа; например, пятистишие из основных форм 4, 4, 1, 1 и 3 (стихи 184—188 I части).

5. Контрастный, когда строфа строится на противоположных ритмических ходах. Здесь возможны два случая: 1) сначала ускорение, а потом замедление; например, четверостишие из основных форм 1, 4 и 1 (стихи 232—235 I части); 2) обратно—сначала замедление, а потом ускорение, например, четверостишие из основных форм 4, 1, 1 и 4 (стихи 99—102 I части).

6. Волнообразный, когда в строфе наблюдаются три последовательных ритмических тенденции: ускорение, замедление и опять ускорение, или, наоборот—замедление, ускорение и опять замедление; например, четверостишие из основных форм 1, 4, 1 и 4 (стихи 149—152 I части).

Распределяя по этим типам все строфические группы поэмы (181), найдем, что к I типу относится 25 групп, ко II—12, к III—42, к IV—18, к V—50 (ускоренно-замедленный—29 и замедленно-ускоренный—21), к VI—34. Из этой таблицы видно, что больше всего строф построено на контрасте ритмов, дальше идут строфы, построенные на ускорении ритмического течения, потом на его волнообразности, на его равномерности, на его замедленности и, наконец, прерывистости.

О ритмической композиции строфы, определяемой контрастным типом, Г. А. Шенгели в своем „Трактате о русском стихе" пишет: „В последовательности форм строфа преимущественно тяготеет к разрешению ритменной инерции первых строк инерцией обратной" [1]). Повидимому, исследователь склонен считать этот тип общей схемой для всех ритмико-строфических построений; в таком понимании это, конечно, неверно, так как, например, в анализируемой нами поэме из 181 строфы только 50 (т.-е. меньше $^1/_3$) относятся к контрастному типу. Но среди других ритмических сочетаний этот тип действительно преобладает и в „Кавказском пленнике". За ним следует, встречаясь немного реже, ускоренный тип, и таким образом, в рамки этих двух способов ритмических группировок укладываются больше половины всех строф поэмы; остальные распределяются по другим четырем ритмическим планам.

Такова картина только в зависимости от крупных ритмических величин, именно—форм; если же принять во внимание и различные качества модификаций, образующих эти формы, то

---

[1]) Назв. соч., изд. 2, стр. 121.

легко понять, как удивительно разнообразны ритмические узоры, вышитые Пушкиным на живой ткани его поэмы. Но установить, почему в определенном месте этой ткани поэт создал такой, а не другой узор, невозможно.

Конечно, можно было бы попытаться связать известную ритмическую модуляцию с тематическо-эмоциональной сущностью строфы; но это совершенно бесполезно. Мы уже убедились в этом по отношению к отдельным ходам; то же самое приходится теперь отметить и относительно их сочетаний: одна и та же ритмическая фигура применяется в поэме к различным темам, образам и настроениям; обратно—один и тот же образ или настроение выражается различной ритмической модуляцией. Примеров приводить не станем: это может подтвердить любая строфа.

Мы думаем, что поэтическая взволнованность, характеризующая известное место произведения, обусловливается, помимо эмоционально-вещественной значимости слов, эффектами акцентовки (градации ударений), мелодики и звуковой инструментовки, а не той или другой комбинацией ритмов. Можно заметить лишь, что в таких лирических местах поэмы соответствующие строфические группы представляют разнообразие ритмических ходов. Но и это утверждение не безусловно: иногда явственно эмоциональный момент поэмы связывается как раз с ритмической фигурой равномерного типа; например, приведенное выше 6-стишие: „Где много милого любил“ построено на одной ритмической форме (4-й основной).

В заключение можно повторить вкратце те немногие выводы более или менее общего характера, которые уже делались нами по поводу отдельных категорий изучаемых явлений:

1. В основных формах Пушкин старался внести наибольшую гармонию в ритмическое течение стиха, убыстряя более медленные по своей природе ходы и, наоборот, замедляя ускоренные или смягчая порывистые. В целом он обнаружил тенденцию к некоторому замедлению ритмического потока поэмы. В отдельных стихах поэт предпочитал начинать с более медленного ритмического движения, а затем переходил к ускорению.

2. Ритмический показатель „Кавказского пленника“ говорит о значительном богатстве и разнообразии отдельных ритмических ходов в поэме. При этом Пушкин пользовался больше всего ускоренно-легкими ритмами, меньше равномерно-спокойными и совсем мало замедленно-тяжелыми.

3. В сочетании ритмических ходов Пушкин обнаружил стремление к абсолютному разнообразию: почти все строфические группы представляют каждая особое ритмическое построение. При чем большинство типов этих построений базируется на контрасте отдельных ходов или на их ускорении.

4. Невозможно установить определенное соответствие между вещественно-логическим и эмоциональным содержанием поэмы, с одной стороны, и ее ритмической структурой (отдельными ходами или их сочетаниями)—с другой.

Март, 1923 года.

Лермонтов—переводчик Байрона.

I.

В 20—30-е годы прошлого века литературная мысль в России, как и в других странах культурного мира, испытала могучее влияние Байрона. Возникло социально-психологическое и поэтическое течение, связанное с его именем—байронизм, который в самом конце 10-х годов вошел в русскую жизнь и литературу. Почти все наши поэты преклонились перед скорбной и бунтарской песней „властителя дум" своего времени и, по мере сил, стали настраивать на тот же лад свои лиры.

А. И. Тургенев в письме к кн. П. А. Вяземскому (от 22 октября 1819 г.) сообщает: „Ты проповедуешь нам Байрона, которого мы все лето читали. Жуковский им бредит и им питается. Я нагреваюсь им и недавно купил полное издание в семи томах" [1]). В это же время, на ряду с „тишайшим" Жуковским, безраздельно отдается Байрону и „смиренный" Козлов—певец „тихого уныния и кроткой грусти". Он заносит в свой дневник (под 31 января 1819 г.) такие восторженные строки: „Много читал Байрона. Ничто не может сравниться с ним... Я в восхищении от него... Что за душа, какой поэт, какой восхитительный гений! Это—просто волшебство!" [2]).

С начала 20-х годов байронизм, в той или иной мере, захватывает и остальных русских художников слова. Пушкин, познакомившись с Байроном (в 1820 г.), по собственному признанию, „сходил от него с ума". Рылеев на неожиданную

---

[1]) В. И. Маслов. Начальный период байронизма в России. Киев, 1915 г., стр. 5

[2]) Там же, стр. 27.

смерть величайшего английского гения (1824 г.) отозвался превосходным стихотворением, в котором отмечает поэтическую силу байроновской поэзии:

Он все под солнцем разгадал;
К гоненью рока равнодушен,
Он гению лишь был послушен,
Властей других не признавал.

Тревожно-мрачными звуками байроновской песни были задеты, в той или иной мере, Грибоедов, Кюхельбекер, Бестужев-Марлинский, Полежаев, Подолинский, Боратынский, Батюшков и даже поэт-эпикуреец Дельвиг.

За поэтами идут журналисты и критики: все они, без различия взглядов и направлений, уделяют огромное внимание Байрону, знакомя читателей с его биографией и личностью, пересказывая и анализируя его произведения. А одновременно с этим многочисленные работники пера, и большие и малые, энергично переводят его творения на русский язык.

Необходимо заметить, что сравнительно немногие представители русской интеллигенции того времени читали Байрона по-английски; большинство образованных людей знакомились с ним по французским переводам. Но очень рано появляются переводы байроновских произведений на русский язык—главным образом поэм, представлявших новый словесно-художественный жанр—романтический (байронический). Так, в 1820 г. в „Вестнике Европы" появилась „Осада Коринфа", а в следующем году в том журнале еще три поэмы: „Мазепа", „Джяур" (т.-е. „Гяур") и „Абидосская невеста" (все четыре поэмы в прозаическом переводе с французского) [1]).

К концу 20-х годов на русском языке имеются уже все 8 поэм Байрона, относящихся к новому поэтическому роду (так называемые „восточные поэмы"—шесть, потом „Мазепа" и „Шильонский узник"); кроме того драматическая поэма „Манфред". Только „Чайльд-Гарольд" и „Дон-Жуан" были переведены лишь в отрывках, а „Каин" остался и вовсе не переведенным в ту эпоху—конечно, в силу „чугунного" цензурного устава. Однако и эти произведения, особенно два первых, были хорошо

---

[1]) В том же 1821 году Каченовский выпускает все четыре поэмы отдельным изданием под заглавием: „Выбор из сочинений лорда Байрона".

известны образованным читателям по журнальным пересказам их фабулы и идейно-эмоциональных моментов (не говоря уже о лицах, читавших по-английски и по-французски).

Прозаическая передача текста байроновских поэм не давала, разумеется, возможности усвоить нашей поэзии новый жанр; нужны были стихотворные переводы, воспроизводящие английский подлинник звуковыми и словесными средствами родного языка. Первый опыт в этом направлении был неудачен, так как за перевод взялся не поэт, а стихотворец, притом не очень сильный: в 1822 г. была напечатана поэма „Джяур" (в стихах), подписанная инициалами *Н. Р.*[1]). Рецензент „Сына Отечества", приводя примеры крайне неуклюжих стихов, совершенно справедливо замечает: „Сколь ни бледны прозаические переводы Байрона, но они, по нашему мнению, лучше от сих стихов передают его мысли, картины и чувства"[2]).

Но как раз в это же время появляется стихотворный перевод другой поэмы—„Шильонский узник", сделанный Жуковским, и это произведение подлинного поэта-мастера дало возможность читателям в первый раз понять и оценить достоинства новой поэтической формы. Вслед за „Шильонским узником" выходит в свет (в том же 1822 году) „Кавказский пленник" Пушкина—первая оригинальная романтическая поэма на русском языке.

Колоссальное значение этих литературных фактов, составивших эпоху в истории нашей поэзии, сейчас же отметил отзывчивый и наблюдательный кн. Вяземский—в своей статье о первой „южной" поэме Пушкина: „Шильонский узник" Жуковского и „Кавказский пленник" Пушкина, следуя один за другим, пением унылым, но вразумительным сердцу, прервали долгое молчание, царствовавшее на Парнасе нашем... Явление упомянутых произведений, коими обязаны мы лучшим поэтам нашего времени, означает еще другое: успех посреди нас поэзии романтической"[3]).

Да, действительно этим было положено прочное начало русской романтической поэмы. За указанными произведениями

---

[1]) Думают, что это Н. А. Радищев, сын знаменитого автора „Путешествия из Петербурга в Москву".

[2]) „Сын Отечества" 1823 г., ч. LXXXIII, № 6, стр. 280. (См. Маслов, назв. соч., стр. 67.)

[3]) В. М. Жирмунский. Байрон и Пушкин. Л. 1924 г., стр. 25.

последовал ряд других, в которых вариируются, в большей или меньшей степени, стилистические и тематико-композиционные особенности установленного Байроном жанра. Если иметь в виду только крупных поэтов 20-х годов, то получим следующую картину: в 1824 г. выходит „Бахчисарайский фонтан" Пушкина, в 1825 г.—„Чернец" Козлова и „Войнаровский" Рылеева, в 1826 г.—„Эда" Боратынского и „Абидосская невеста" Козлова (перевод байроновской поэмы), в 1827 г.—„Цыганы" и „Братья-разбойники" Пушкина, „Див и Пери" Подолинского, в 1828 г.—„Андрей Переяславский" Бестужева-Марлинского, в 1829 г. „Борский" Подолинского [1]).

Вслед за этими признанными именами идут третьестепенные поэты и просто стихотворцы (теперь в большинстве забытые), которые перепевают (и по большей части неискусно) Пушкина, исходя из той или другой его поэмы. Пушкин вообще стал непререкаемо-авторитетным руководителем в области байронической поэмы. Но были и другие „учителя" – Рылеев, Козлов; изредка обращались и к самому Байрону.

Таков был удивительный успех байроновской поэзии в русской литературе 20-х годов. Он свидетельствует о том, что социальная и литературная почва России была чутко восприимчива к новому культурному и художественному течению, что это течение пришлось у нас ко времени. Действительно, с одной стороны, основные идеи и настроения Байрона находили живой отклик в душе русского интеллигента, давая опору его собственным психическим переживаниям (а они обусловливались всем ходом нашей социально-экономической жизни), с другой—наша литература (в силу той же социальной психологии) жаждала нового поэтического искусства, которое сменило бы износившиеся и потерявшие эстетическую действенность старые словесно-художественные формы.

О чувстве разочарования и душевной тревоге, переживаемых в 20-х годах русской интеллигенцией (по социальному положению—дворянской, средне- и мелкопоместной), говорят многие источники [2]). Так, Пушкин пишет (в начале января

---

[1]) См. перечень байронических поэм в назв. книге Жирмунского, стр. 317 и следующие.

[2]) Отзывы и признания этого рода приведены в книге Н. П. Дашкевича. Статьи по новой русской литературе. Петроград. 1919 г., стр. 212—213.

1824 г.): „Святая Русь мне становится невтерпеж... меня тошнит с досады—на что ни взгляну, все такая гадость, такая подлость, такая глупость!..“ [1]).

Разумеется, в этом мире „подлости и глупости“ мыслящим людям нечем было дышать, и они всеми силами стараются вырваться из тисков пошлой и рабской действительности—если не физически (от'ездом за границу), то хоть духовно (полным отчуждением от окружающей жизни). „Наступала“,—говорит А. Н. Веселовский,—„та удушливая пора, от которой Грибоедову приходилось спасаться в Персию, в уме Пушкина план бегства за границу сменялся сборами в китайскую миссию, Веневитинов готов был принять службу на Востоке, а Чаадаев бросился в лоно католической цивилизации“ [2]).

Однако бежать в другие страны от кошмара социально-политических условий могли очень немногие; большинство были неотрывно прикованы к родной почве. Им оставалось или собственной рукой оборвать нить жизни, подобно молодому офицеру Меллер-Закомельскому, застрелившемуся, потому что „надоело жить“ (к этому выходу всегда прибегают лишь единицы), или же искать утешения в красивых, мрачно-мятежных мелодиях байроновской поэзии, а тем, кто обладал литературным талантом, затянуть свою скорбную песню, подражая, в большей или меньшей мере, этим мелодиям.

Но Байрон не только давал поэтический исход тревожно-разочарованным чувствам русской дворянской интеллигенции той поры,—его песни вдохновляли на политическую борьбу ту ее часть, которая в различных тайных организациях готовилась к государственному перевороту. Так, литературное течение байронизма прихотливыми узорами сплетается с социально-политическим движением декабризма.

Наши первые революционеры-декабристы преклоняются перед Байроном не только как перед колоссальной поэтической силой, но и как перед знаменитым политическим деятелем: заговорщиком-карбонарием в Италии и пламенным борцом

---

[1]) Переписка, под ред. и с примеч. В. И. Саитова. Т. I, СПБ. 1906 г., стр. 94.

[2]) А. Н. Веселовский. Западное влияние в новой русской литературе. Изд. 4. М. 1910 г., стр. 173.

за свободу в Греции. Последнюю заслугу отмечает Рылеев в упомянутом стихотворении на смерть Байрона:

Исчезнут Порты в тьме времен,
Падут и запустеют грады,
Погибнут страшные армады,
Возникнет новый Карфаген...
Но сердца подвиг благородный
Не истребится никогда!
К могиле Байрона всегда
Звездой он будет путеводной.

После крушения декабризма его участники, среди которых не мало было литературных деятелей, унесли с собой в мрачные тюрьмы и „в глубину сибирских руд" песни Байрона и вместе с этим глубокое уважение к нему, как к замечательному мастеру художественного слова, а еще больше, как к гениальному певцу человеческой личности и неукротимому борцу за права и свободу народов.

Таково было мощное влияние байронизма на русскую жизнь и литературу 20-х годов. Оно не прекратилось и в следующее десятилетие, только несколько изменило свой характер: гражданско-политическая, свободолюбивая струя мельчает, зато ширится и углубляется печальная и мрачная песня тревожно-разочарованного сердца. Это находит социологическое об'яснение в условиях николаевской России. Историк указывает, что это было время аграрного кризиса, вызванного резким падением хлебных цен на европейских рынках: „Восстать против власти, являвшейся единственным кредитором всего дворянского сословия, было бы безумием в такую минуту, когда только кредит и возможно более дешевый кредит мог спасти помещичье хозяйство от гибели... Аграрный кризис сразу делал николаевского дворянина и верноподанным и крепостником" [1]).

Этим обусловливалась возможность „николаевщины", которая, как тяжелая, безысходно-мрачная и душная ночь, нависла над Россией. Самодержавно-бюрократическая система управления во главе с „венценосным фельдфебелем",—система, неумолимо-беспощадно подавлявшая малейшее проявление свободной мысли и сковавшая все общество цепями нестерпимой

[1]) М. Н. Покровский. Русская история. Т. IV. Изд. 2, стр. 44.

правительственной опеки; „голубые мундиры“ жандармов и „чугунный“ цензурный устав; и тюрьмы, и ссылки, и виселицы. А в самом обществе разгул дворян-крепостников—„дикого барства, присвоившего себе насильственной лозой и труд и собственность и время земледельца...“

Что оставалось делать тем представителям дворянской интеллигенции, которые идеологически оторвались от своего класса и глубоко презирали его за ничтожество, рабство и духовное мещанство! Они чувствовали себя „лишними людьми“, болезненно-остро переживали свой разлад с родной средой, мучительно терзались своим бессилием, бросали дерзкий вызов „светской черни“, негодовали и проклинали. В художественном творчестве они уходили от реальной жизни, погружались в фантастические видения, замыкались в атмосферу гордого одиночества. Но временами они спускались с вершин индивидуализма и бросали пошлой толпе свой „железный стих, облитый горечью и злостью“.

На этой социально-психологической почве вырос русский романтизм 30-х годов, во многом отличавшийся от старого романтизма времен Жуковского (конца XVIII—начала XIX вв.). Здесь уже нет слезливой чувствительности и мечтательной грусти,—здесь мятежность души и мрачное страдание. Романтик здесь постоянно переходит в реалиста: то он с высоты „неба“ озирает жалкую землю: „Что люди? Что их жизнь и труд?“ то в долинах социальности заводит гражданскую мелодию: „Печально я гляжу на наше поколенье“. Он—двуликий: и беглец от земли и верный ее сын.

Наиболее яркое выражение нашел этот „реалистический романтизм“ в поэзии Лермонтова—с ее „звуками небес“ и с „песнями земли“, с ее индивидуалистическим неприятием жизни („пустая и глупая шутка!“) и с гражданским протестом против николаевской России—„страны рабов, страны господ“. Вскрыть во всей полноте социальные корни лермонтовского творчества не легко; это дело будущих исследователей. Но только ненужно упрощать сложную по своему существу проблему; так, напр., сказать, что Лермонтов—„выразитель мировоззрения среднего дворянства, превращавшегося в буржуа“ [1]) — значит

---

[1]) Я. А. Назаренко. История русской литературы XIX в. Изд. 2 М.—Л. 1926 г., стр. 88.

повторить элементарную истину, которая в сущности ничего не об'ясняет.

Указанным особенностям общественной психики 30-х годов во многом соответствовала мрачно-разочарованная, грозово-мятежная поэзия Байрона. Вот почему его скорбные песни, сопровождаемые аналогичными русскими мелодиями, звучат теперь отчетливее и полнее, чем в предыдущем десятилетии. Таких песен просила душа: ими она вдохновлялась на борьбу и протест (хотя бы индивидуалистические), в них она искала исхода своим страданиям и, в последнем счете, облегчающих слез:

Я говорю тебе: я слез хочу, певец,
Иль разорвется грудь от муки!

Поэты 30-х годов неотвратимо тянутся к байроновской поэзии, как к богатому словесно-поэтическому источнику, заимствуя из него темы и образы, средства изобразительности и приемы архитектоники, ритмические узоры и строфические построения. На ряду с работой над романтической поэмой, которая окончательно сложилась и утвердилась еще в 20-х годах, обращаются (в бóльшей мере, чем раньше) к лирическим стихотворениям Байрона, которые нужны теперь для организации собственных лирических форм, способных выразить ту напряженность эмоций индивидуалистического и социального порядка, которая характеризует психику общественного человека того времени.

Лермонтов идет за своими современниками, принимая энергичное участие в разрешении художественных проблем своего времени, и так же, как они, ищет опоры в байроновском искусстве. В этом заключается смысл его байронизма. Главное здесь не в личной конгениальности, индивидуальной родственности его с Байроном (ср. его стих: „У нас одна душа, одни и те же муки"), а в отмеченном выше устремлении к Байрону всей русской поэзии 30-х годов. Поэзия Лермонтова неразрывно связана со своей средой и эпохой. Она выросла на определенной социальной почве и ни в какой мере не повторяет песен великого английского скорбника, хотя и пользуется ими—как в психоидеологическом, так и в чисто формальном плане.

II.

Изучая проблему байронизма Лермонтова, исследователи неоднократно касались вопроса о переводе нашим поэтом отдельных байроновских стихотворений. Однако этот вопрос никогда не выделялся в самостоятельную научную задачу, никогда не рассматривался в полном об'еме—обстоятельно и детально. Обыкновенно авторы ограничивались беглыми, вскользь брошенными замечаниями или же наблюдениями самого общего характера, не всегда притом достаточно обоснованными.

Настоящая статья и ставит своей целью подробное рассмотрение указанного вопроса: точное установление и детальный анализ тех стихотворений Лермонтова, которые восходят к определенным байроновским оригиналам, являясь их переводом (того или другого типа). А это позволит нам попутно высказать и некоторые общие замечания об особенностях лермонтовской поэтики по сравнению с байроновской.

Первые следы знакомства Лермонтова с поэзией Байрона относятся еще к 1827 г., когда он, 13-летний мальчик, переписывает в одну из своих тетрадок без всяких изменений его поэму „Шильонский узник" в переводе Жуковского. В следующем году начинающий поэт создает три собственных поэмы: „Черкесы", „Кавказский пленник" и „Корсар", в которых ясно можно видеть влияние названной поэмы Байрона, а также и другой—„Абидосской невесты" в переводе Козлова. Есть основания думать, что и остальные „восточные" поэмы Байрона были в то время известны Лермонтову по каким-нибудь переводам—русским или французским. Так, заглавие „Корсар" указывает на одноименную байроновскую поэму, которая незадолго перед этим появилась на русском языке (в прозаическом переводе) в „Новостях Литературы" за 1825—1826 гг. и могла быть известна нашему поэту.

В 1829 г. Лермонтов начинает изучать английский язык—под руководством своего гувернера Виндсона и, повидимому, сейчас же приступает к Байрону. В одной тетради, относящейся к 1830 году, находятся прозаические переводы байроновских произведений: „Мрак" („Тьма"), „The Giaour" (начало), „Napoleon's Farewelle" и „Beppo" (начало) [1]. Многочисленные

[1]) Тетрадь № VIII Лермонтовского музея.—Академическое издание сочинений Лермонтова. Т. II, стр. 422—25, т. V, стр. 29.

помарки и исправления свидетельствуют о том, что здесь как раз упражнения поэта в английском языке. По свидетельству Е. А. Сушковой-Хвостовой, близко наблюдавшей юного поэта летом и осенью 1830 г., он не расстается с огромным томом Байрона, увлекаясь его мрачной и мятежной поэзией [1]).

Этот год (1830) и отмечен первыми стихотворными переводами из Байрона: три стихотворения Лермонтова—„Прости" (I, 135), „Баллада" („Берегись, берегись! над бургосским путем"—I, 179) и „Подражание Байрону" („Не смейся, друг, над жертвою страстей"—I, 184) [2]), несомненно, имеют своим источником определенные байроновские пьесы, представляя их перевод, пересказ или подражание.

Стих. „Прости" восходит к байроновскому „Farewelle! if ever fondest prayer" (1808 г.). Это последнее состоит из двух 8-строчных строф, построенных на трех рифмах (схема: *абаббвбв*), при чем 2-я строфа имеет две общие рифмы с 1-й (*б* в 1-й строфе совпадает с *а* во 2-й, а *в*=*в*); иначе говоря, все стихотворение построено на четырех рифмах. Кроме того, каждая строфа оканчивается двукратно повторенным словом „farewelle" (прием эпифоры или концовки).

Лермонтов не передал этой довольно сложной строфической композиции оригинала; у него тоже 16 стихов, но распадаются они на четыре 4-стишия с перекрестными рифмами (схема: *абаб*). Правда, эти четверостишия можно об'единить попарно также в две 8-строчных строфы (так это и сделано в тексте); но такое членение стихотворения будет чисто тематическим, так как никаких формальных оснований для этого не имеется: нет соответствующей рифменной группировки и отсутствует в конце первого восьмистишия слово „прости",—оно заканчивает лишь все стихотворение (особый вид кольцевого построения).

Зато в метрическом отношении полное соответствие между переводом и подлинником: оба написаны 4-стопным ямбом с исключительно мужскими окончаниями, т.-е. каждый стих состоит из 8 слогов, распадающихся (если не принимать во внимание пиррихических замен) на 4 ямбических стопы. Такого

---

[1]) Записки. СПБ. 1870 г., стр. 81.

[2]) Том и номер стихотворения указываются здесь и в дальнейшем по академическому изданию.

вида метр противоречил русской стиховой традиции, которая знала в 4-стопном и 5-стопном ямбе только чередование мужских рифм. Это новшество шло от Байрона и вообще от английского стиха, в котором обычны мужские рифмы, а женские встречаются очень редко [1]). Лермонтов полюбил мужские созвучия, придающие стиху известную силу: почти треть стихотворений первого периода творчества (1828—1831 г.г.) с такими созвучиями. У зрелого поэта одни мужские окончания в стихах встречаются сравнительно редко, зато на них построены две поэмы: „Боярин Орша“ и „Мцыри“.

Что касается тематического содержания стихотворения, то Лермонтов в некоторых случаях значительно отступил от оригинала, опустив отдельные элементы его или заменив их новыми. Именно, он оставил без перевода следующие места.

1. Моя молитва „унесет твое имя выше небес“ (But waft thy name beyond the sky); у Лермонтова короче: моя молитва „улетит за них“ (т.-е. за небеса). Следовательно, здесь нет указания на любимую женщину (thy name), но и без этого ясно, что молитва о н е й, о той, с которой поэт прощается.

2. Кровавые слезы, вытесняемые из умирающего глаза виновного (Oh! more than tears of blood can telle, when wrung from guilt's expiring eye); у Лермонтова просто: „слеза кровавая“.

3. Мученья пробуждаются у поэта в груди и в мозгу (But in my breast and in my brain awake the pangs that pass not by); в переводе—только в груди: „От тайных дум томится грудь“.

Указанные пропуски не вносят сколько-нибудь существенных изменений в общий смысл стихотворения, и их нельзя считать намеренными, сделанными поэтом с определенной художественной целью. Интереснее и значительнее новые элементы, внесенные Лермонтовым в стихотворение; в главном они сводятся к следующему:

---

[1]) Б. М. Э й х е н б а у м полагает, что „байронизм здесь, как и во многом другом, не при чем“ („Лермонтов“, Л., 1924 г., стр. 33), так как это свойство вообще английского стиха. Но исследователь забывает, что познакомились-то с этими свойствами через байроновские произведения (главным образом). Ведь, напр., „Шильонский узник“, который в этом смысле являлся „стихотворной новостью“, был переводом поэмы Байрона.

1. „Звук прощанья роковой"; у Байрона иначе: „в этом слове: прощай, прощай" (Are in that word: Farewelle! Farewelle!).

2. „И эти думы—вечный яд"; у Байрона отсутствует последний образ (яда).

3. Стихом ниже Лермонтов называет эти думы „тайными"; этого эпитета тоже нет в оригинале.

4. У Байрона два стиха (13 и 14) звучат так: „Моя душа не дозволяет и не смеет сожалеть, хотя горе и страсть возмущаются" (My soul nor deigns nor dares complain, though grief and passion there rebel). В переводе этому соответствует один энергичный стих: „Не мне о счастье бредить вновь". Таким образом, Байрон имеет в виду прошедшее, Лермонтов—будущее.

Остановимся подробнее на каждом из перечисленных пунктов и уясним смысл лермонтовских добавлений к оригиналу. В первом пункте наш поэт дает отсутствующий у Байрона мотив рока. Как известно, этот мотив, выраженный или в форме предложения с существительными „рок", „судьба", или в виде эпитета „роковой", принадлежит к числу наиболее любимых Лермонтовым и проходит через всю его лирику.

Еще в 1828 г., в одном из самых ранних стихотворений („Цевница"—I, 3), 14-летний поэт восклицает: „... я сохранил залог, который умертвить не может грозный рок". И во все последующие годы этот поэтический фатализм не перестает окрашивать в черный трагический цвет его лирические произведения. Таковы, например, выражения: „рок судил ему (молодцу) угаснуть в краю чужом" (I, 63); „по воле злой судьбы я продана мужчине" (I, 92); „и начал рок меня томить" (I, 176); „блаженства нам не посылает рок вдвойне" (I, 244); „она (душа) увяла в бурях рока" (II, 57); удар судьбы меня не обойдет" (II, 66); „и свет не пощадил и рок не спас" (II, 77); „слезами и тоской заплатишь ты судьбе" (II, 88); „кто же вас гонит: судьбы ли решение" (II, 92); „судьбе, как турок или татарин, за все я равно благодарен" (II, 106).

Из этих примеров видно, что рок играет у Лермонтова роль злого начала, грозного и неумолимого, мстящего человеку за немногие светлые минуты счастья. Поэтому-то эпитет „роковой" обыкновенно употребляется им при изображении своих отношений к любимой женщине,—отношений почти всегда у него трагических: „в час разлуки роковой" (I, 91),

„и пусть я услышу ответ роковой“ (I, 255); „чтоб роковое вспоминанье я в настоящем утопил“ (I, 265). Сюда же относится и анализируемое выражение: „звук прощанья роковой“, особенно близкое к словосочетанию: „в час разлуки роковой“, находящемуся в стих. „Время сердцу быть в покое“, написанному в том же году, при чем несколько раньше стих. „Прости“.

Во втором пункте Лермонтов пользуется образом яда, как символом страдания, трагических переживаний, связанных с мыслью о неудавшейся любви. Этот образ также принадлежит к числу наиболее употребительных в поэзии Лермонтова, особенно в первый период его художественной деятельности (1828—1831); при этом чаще всего он применяется к различным психическим состояниям человека: „яд страданья“ (I, 221); „яд страстей“ (I, 134, 211); „яд злобы“ (I, 48), „яд ненависти“ и „яд мести“ (поэма „Демон“) и т. д. Разбираемое выражение: „и эти думы—вечный яд“, находит очень близкую аналогию в стихе: „и яд преступных, черных дум“, находящемся во втором очерке „Демона“, который был написан несколько раньше стих. „Прости“ (но в том же году).

В третьем пункте Лермонтов употребляет эпитет „тайных“ в сочетании со словом „дум“; то же выражение найдем мы в стих. „Отрывок“ („На жизнь надеяться страшась“—I, 131), написанном в том же году: „Для тайных дум я пренебрег и путь любви и славы путь“. В пьесе следующего (1831) года „Романс“ („Хоть бегут по струнам моим звуки веселья“—I, 226) мы встречаем этот образ в развитом и усложненном виде, где эпитет „тайные“ уже не связывается непосредственно со словом „думы“: „Но в сердце разбитом есть тайная келья, где черные мысли живут“.

В четвертом пункте в словах: „не мне о счастье бредить вновь“, Лермонтов выражает тяжелую безнадежность по отношению к возможному в будущем счастью. И этот мотив—полного отсутствия веры в будущее—является здесь не случайным: он настойчиво звучит в лирике нашего поэта с ранних лет его творчества. Так, в стих. „Вечер“ („Когда садится алый день“—I, 263) поэт восклицает:

И чей-то голос шепчет мне:
„Не будешь счастлив вновь“.

А вот еще несколько аналогичных выражений ранних и поздних лет:

В грядущем счастия так мало (I, 225).
Пока сердце в груди моей бьется,
Не увидит блаженства оно (I, 264).
...Ни счастия, ни славы
Мне в мире не найти (II, 66).
Уж не жду от жизни ничего я (II, 130).

Отмеченные отличительные черты стих. „Прости" сравнительно с „Farewell" показывают, что Лермонтов уснастил байроновскую пьесу элементами своей поэтики: мотивами рока и безнадежности по отношению к будущему, а также образами „яда" и „тайных дум". Тем не менее он передал довольно близко тематическую структуру оригинала, в связи с последовательностью отдельных моментов и идейно-психологическим содержанием его, а также многое из его поэтической фразеологии; поэтому мы можем считать данное стихотворение несомненным переводом из Байрона.

Это подтверждается и первоначальными вариантами лермонтовского стихотворения [1]), которые еще ближе к английскому оригиналу. Так, в 3-м четверостишии отсутствуют образы „вечный яд" и „тайные думы" и, кроме груди, упоминается еще ум:

Уста молчат, засох мой взор,
Но подавили грудь и ум
Непроходимых мук собор
С толпой неусыпимых дум.

Это почти точный перевод соответствующего 4-стишия из Байрона, при чем каждый стих передается одною же строкой (только у Лермонтова прибавлены слова, говорящие о множестве мук и дум: „собор" и „с толпой"):

These lips are mute, these eyes are dry;
But in my breast and in my brain
Awake the pangs that pass not by,
The thought that ne'er shall sleep again.

---

[1]) Академическое издание сочинений Лермонтова. Т. I, стр. 381.

Кроме того, 13-й стих в первоначальном виде говорил, как и в подлиннике, о прошедшем счастьи, а не о будущем: „О страсти не жалею вновь“ (у Байрона: „Моя душа не позволяет и не смеет сожалеть“); а 5-й стих раньше начинался словом „напрасно“, что точнее передает байроновское „vain“, чем позднейшее: „что пользы“.

Мы видим, что Лермонтов сначала старался точно переводить Байрона и держаться возможно ближе к оригиналу, и только потом, исправляя написанное, он перестал справляться с подлинником и в окончательном результате—передал заимствованное содержание в преломлении своей поэтической призмы.

Другое стихотворение 1830 г. „Баллада“ (I, 179) восходит к той балладе о монахе-привидении, которую поет Аделина в „Дон-Жуане“ (40-я строфа XVI песни): Beware! beware! of the Black Friar“. Здесь Лермонтов уже не переводит строка в строку байроновские стихи, а просто пересказывает (сокращенно, местами неточно и неправильно) песню Аделины.

Эта песня (в оригинале) имеет 6 строф; каждая представляет 8-стишие, состоящее из двух 4-стиший с перекрестными рифмами, при чем нечетные стихи (1 и 3, 5 и 7) могут и не рифмоваться. В лермонтовском стихотворении две полных строфы такой же конструкции и половина 2-й (4-стишие); но по содержанию они соответствуют трем байроновским строфам (и части 4-й). Поэт не кончил переложение баллады и сделал пометку: „продолжение впредь“; однако, этого продолжения не было.

В отношении ритмической организации песня Аделины очень сложна и прихотлива: нечетные стихи обыкновенно с бóльшим количеством слогов, чем четные, но установить здесь какую-либо норму невозможно; так в 1-й строфе число слогов в стихах (по порядку) таково: 9, 7, 12, 9, 9, 6, 10, 6. Встречаются иногда и неравносложные промежутки между ударениями. Лермонтовская „Баллада“ также очень свободно отступает от правильной метрической схемы. Она написана 4-стопным анапестом, чередующимся с 3-стопным (в последнем стихе). Но поэт широко пользуется приемами сокращенной анакрузы (антианакрузы) и стяжения (липометрии), т.-е. он опускает первый неударный слог в начальной или срединной стопе. Указанная вариация анакрузы применяется в шести стихах:

2, 12, 14, 16, 17 и 18, а липометрия в трех стихах: 7 (во 2-й стопе), 18 (в 3-й стопе) и 5 (во 2-й и 4-й стопе), например:

Берегись! берегись! Над бургосским путем
Сидит один черный монах...
Когда Мавр пришел в наш родимый дом,
Оскверняючи церкви порог,
Он без дальних слов выгнал всех чернецов,—
Одного только выгнать не мог.

(Здесь в подчеркнутых словах анакруза или липометрия). Такого рода стяженный или паузный стих (когда опускается неударный слог в отдельных стопах, и промежутки между ударениями становятся неравносложными) ведет у нас свое происхождение из английской, а также из немецкой стиховой практики. У Лермонтова в период 1830—1831 г.г. написано 12 таких стихотворений [1]).

Что касается поэтического содержания, то изменения, внесенные Лермонтовым в байроновский текст, в главном сводятся к следующему:

1. Выпущено имя лорда Эмондвиля, вместо которого в 1-й строфе поставлено—„Мавр“ [2]), а во 2-й—неопределенное обозначение: „тех мест господин“, так что получилось как бы два различных лица. Кроме того, вместо „норманского камня“ (by Norman stone), у Лермонтова—„над бургосским путем“ [3]).

2. Во 2-й строфе Лермонтов излагает рассказ о монахе от своего имени: „Ибо слышал не раз я старинный рассказ...“ Аналогичные выражения вложены Байроном в уста Аделины еще до ее пения (в 37-й строфе XVI песни), в самой же балладе исполнительница ее совсем не упоминает о себе.

3. Этот введенный Лермонтовым в текст баллады рассказчик выражает свое скептическое отношение к ее содержанию: „Хоть никто не видал, как по замку блуждал монах, но зачем возражать?“—Соответствующее место можно найти у Байрона опять-таки раньше пения Аделины, в словах лорда Генри (в 36-й строфе).

---

[1]) Б. М. Эйхенбаум. Назв. соч., стр. 37.

[2]) В связи с появлением „Мавра“ находится выражение: „оскверняючи церкви порог“, аналогичного которому нет у Байрона.

[3]) „Бургосский“—непонятно, не „бургундский“ ли это?

4. У Байрона говорится, что, „когда должно случиться что-либо в этом древнем роде (Эмондвилей), он (монах) бродит по залам при свете луны“—

And when aught is to befall
That ancient line, in the pale moonshine
He walks from hall to hall.

Лермонтов совершенно изменил (можно сказать—исказил) это место:

Когда ж прекратился сей род,
Он по звучным полам при бледной луне
Бродил взад и вперед.

Из указанных пунктов различия видно, что Лермонтов очень свободно (может быть, по памяти) изложил содержание понравившейся ему песни Аделины. При этом нет оснований предполагать, что молодой автор поставил себе какую-либо цель, выполняя особое художественное задание и изменяя для этого оригинал. Эти изменения могут об'ясняться простой забывчивостью поэта, который к тому же вовсе не думал о точности пересказа.

Нельзя найти в балладе Лермонтова и каких-либо характерных черт его поэтики: довольно смелое метафорическое выражение „по звучным полам“, при этом в странном соединении с бродящим по ним призраком (от ходьбы привидения звук!),— одно несколько оживляет в общем бледную поэтическую фразеологию этого стихотворения, которое, вообще говоря, представляет интерес только в метрико-ритмическом отношении.

Третье стихотворение 1830 г. „Подражание Байрону“ еще дальше отступает от оригинала, чем предыдущее. Источником его является байроновская пьеса „Послание к другу в ответ на стихи, увещевающие автора быть веселым“ („Epistle to a friend in answer to some line, exhorting the author to be cheerful and to „banish care“ (1811 г.). Эта пьеса в подлиннике состоит из трех частей: 1-я содержит 18 стихов, 2-я—22 и 3-я—16, следовательно, всего 56 стихов; каждая часть по характеру рифмовки распадается на двустишия, метр—4-стопный ямб с одними мужскими рифмами. Лермонтовское стихотворение представляет три 6-строчных строфы (схема: аб аб вв); размер—5-стопный ямб, также с одними мужскими окончаниями.

Таким образом, в строфическом и метрическом отношении Лермонтов мало считается с подлинником, создавая собственные композиции в этой области. Только мужская рифма во всех стихах сближает его с Байроном.

Что касается тематического содержания, то стихотворение Лермонтова является сокращенным и очень отдаленным изложением английского оригинала. Точнее говоря, наш поэт взял у Байрона общую литературную форму—обращение к другу, основную тему—безнадежная любовь, и некоторые эпизоды: поэт на холодный взор любимой женщины отвечает тем же, он встречает ее ребенка, которого ласкает. Но все заимствованное обрабатывается совершенно независимо от байроновского текста: здесь другие поэтические средства, другая лексика и фразеология.

Как на особенно существенные отступления от Байрона можно указать на следующие образы и мотивы, внесенные Лермонтовым:

1. Образ тернового венца, как символ невыносимого страдания: „Венец терновый я сужден влачить".

2. Мотив безнадежности по отношению к будущему в соединении с другим—презрение людей к умершему поэту: „Я вижу длинный ряд тяжелых лет, а там людьми презренный гроб".

3. Мотив трагической обреченности в любви—невозможность забыть свою возлюбленную, несмотря на полный разрыв с нею:

И что ж!.. я не могу другой любить!
. . . . . .
Кто жил одной любовью, погубил
Все в жизни для нее,—а все любил!

Указанные поэтические элементы являются характерными для лермонтовского творчества; на самом деле:

1. Образ тернового венца встречается также в применении к поэту, так что две высших ценности в жизни—любовь и поэзия, приводят Лермонтова одинаково к страданию. Так, в стихотворении „Смерть поэта" (II, 49) он говорит о трагически погибшем Пушкине:

И прежний сняв венок, они венец терновый,
Увитый лаврами, надели на него.

Также в стихотворении „Не смейся над моей пророческой тоской“ (II, 66) Лермонтов применяет почти то же самое к себе:

Пускай толпа растопчет мой венец,
Венец певца, венец терновый...

2. У Лермонтова, как указывалось выше, часто встречается мотив отсутствия у поэта надежды на будущее; здесь он соединен с другим—презрение людей, которое ждет поэта даже после смерти. В таком осложненном виде данный мотив также нередок у Лермонтова:

Настанет день—и миром осужденный,
Чужой в родном краю,
На месте казни, гордый, хоть презренный,
Я кончу жизнь мою (I, 61).
И люди с злобой ядовитой
Осудят жизнь мою порой (I, 207).
Я говорил тебе: ни счастия, ни славы
Мне в мире не найти. Настанет час кровавый...
И я пойду, и хитрая вражда
С улыбкой очернит мой недоцветший гений (II, 66).

3. Мотив трагической обреченности в любви—один из наиболее часто звучащих в любовной лирике Лермонтова. Его мы найдем в таких известных стихотворениях, как „Расстались мы, но твой портрет“ (II, 55), „Валерик“ (II, 106), „Нет, не тебя так пылко я люблю“ (II, 131). Но он встречается нередко и в ранних произведениях поэта, например, „Я не люблю тебя“ (I, 68), „Элегия“ („Дробись, дробись, волна ночная“—I, 136), „Стансы“ („Взгляни, как мой спокоен взор“—I, 163). В последней пьесе, во 2-й строфе, дается та же поэтическая формулировка мотива, что и в анализируемом стихотворении: „Я не могу любить другой“. Следует заметить, что и словосочетание „взор ледяный“ было использовано поэтом в стихотворении „Я видел раз ее в веселом вихре бала“ (I, 183): „Лицо бесцветное и взоры ледяные“. Оба стихотворения с этим выражением находятся в одной и той же тетради-автографе (№ XX), разделенные несколькими страницами.

Итак, стихотворение „Подражание Байрону“ дает нам образец такого отношения переводчика к оригиналу, когда он берет из него главную тему, некоторые образы и мотивы, и на основе этого поэтического материала создает собственное

произведение, пользуясь средствами своего стиля. Это действительно—подражание, как определил свое стихотворение автор.

К 1831 г. относятся два стихотворения, источником которых является байроновская лирика: „К Л." („У ног других не забывал"—I, 232) и „Видение" („Я видел юношу: он был верхом"), вставленное в драму „Странный человек" и приписанное главному герою—Владимиру Арбенину.

Первое из этих стихотворений восходит к пьесе „Стансы к лэди, при оставлении Англии" („Stanzas to a lady, on leaving England"). Эта пьеса состоит из одиннадцати 6-строчных строф, в которых стихи рифмуются попарно: 1-й со 2-м, 3-й с 4-м и 5-й с 6-м; при чем последний стих в каждой строфе один и тот же (с небольшими вариациями): „Because I cannot love but one" („Так как я люблю только одну"). У Лермонтова три 8-строчных строфы, из которых каждая состоит из двух 4-стиший с перекрестными рифмами; последний стих во всех строфах одинаков: „Люблю, люблю одну". Рифмы, как и у Байрона, только мужские. Следовательно, Лермонтов удержал некоторые особенности строфической композиции подлинника: прием концовки (эпифоры), когда повторяющиеся элементы (в данном случае—стих) находятся в конце каждой строфы, употребление исключительно мужских стихов; но в целом он создал свое построение строфы. При этом несколько изменился и ритм: у Байрона—4-стопный ямб, у Лермонтова—4-стопный ямб, чередующийся с 3-стопным.

Обращаясь к содержанию разбираемого стихотворения, прежде всего следует указать, что Лермонтов значительно сократил оригинал: вместо 66 стихов у него только 24. Это на самом деле—„подражание Байрону", как стоит в подзаголовке пьесы. Он взял у Байрона основную тему, выраженную в заключительном стихе каждой строфы: „Я могу любить только одну", а также заимствовал главные мотивы, только в иной последовательности, а именно: 1) другие женщины не могут заставить его забыть всегда любимую (в подлиннике строфа 10); 2) поэт покидает родной край (строфа 1); 3) свет не узнает, кто его любимая (строфа 9); 4) он нигде не найдет успокоения и забвения (строфа 5). Следовательно, Лермонтов передает главным образом содержание четырех строф оригинала, при этом в таком порядке: строфы 10, 1, 9, 5.

Отличительные черты лермонтовского стихотворения сводятся в существенном к следующим двум мотивам:

1. Любимая принадлежит другому и забыла певца. У Байрона нет этого места, он упоминает лишь о „фальшивом прекрасном лице“ (Till I forget a fauls fair face, I ne'er shall find a resting-place).

2. Воспоминание о любимой безраздельно владеет им и постоянно томит его; отсюда выражение: „память—демон-властелин“.

Первый из этих мотивов приводит к подчеркнутости мысли, которая намеренно остается у Байрона недосказанной. В оригинале неясно, что случилось, почему они расстались—с необходимостью предполагается драма, но детали ее остаются неизвестными, тогда как у Лермонтова определенно указано: „Принадлежишь другому ты, забыт певец тобой“.

Это различие свидетельствует о двух противоположных творческих приемах: поэтической недоговоренности (у Байрона) и поэтической определенности (у Лермонтова). Первый прием, вообще говоря, отличается бóльшей художественной тонкостью и выразительностью; лирическое воздействие его на психику читателя обыкновенно сильнее, чем при употреблении второго приема. Этот последний находит свое поэтическое оправдание в могучем порыве переживаемого поэтом чувства, которое не поддается метафоризации, а стремится прямо, непосредственно вылиться из души.

Необходимо заметить, что байроновским приемом поэтической недосказанности Лермонтов неоднократно и с большим мастерством пользовался в своих любовных стихотворениях. На этом принципе он нередко строит всю пьесу—„передает только один момент, один штрих из длинной цепи переживаний, но передает так, что заставляет читателя предполагать целую жизнь страданий и страстей“ [1]). Таковы стихотворения: „Прости! мы не встретимся боле“ (1832), „Расстались мы, но твой портрет“ (1837), „Ребенку“ („О грезах юности томим воспоминаньем“, 1840), „Оправдание“ (1841), „Договор“ (1841) и „Сон“ (1841). Сюда же можно отнести и „Нет, не тебя так пылко я люблю“ (1841).

---

1) В. М. Ф и ш е р. Поэтика Лермонтова. („Венок Лермонтову“), М., 1914 г., стр. 224.—См. также мою книгу: „М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество“. ГИЗ. 1925 г., стр. 72—74.

Из приведенного перечня видно, что почти все эти стихотворения относятся ко 2-му периоду творческой деятельности Лермонтова (к 1837 г. и позднее); в юношеской же лирике, при разработке любовных тем, поэт, наоборот, постоянно пользовался приемом определенно-четкого, подчеркнутого выражения чувств и детального выяснения положений.

Второй мотив—тяжелое воспоминание о прошедшей любви, является вариацией распространенного у Лермонтова мотива трагической обреченности в любви, о котором упоминалось выше. Здесь он осложнен тем, что в его состав внесен образ „памяти—властного демона", томящего поэта.

Другое стихотворение 1831 г. „Видение" распадается на две части: в 1-й рассказывается, как юноша прискакал в дом любимой девушки, но, встретив там ее сестру, в отчаяньи умчался обратно; во 2-й части рисуется картина свидания юноши с девушкой. Источником для обеих частей послужил байроновский „Сон" (The Dream), при чем 1-я часть соответствует 3-й главе „Сна", а 2-я—2-й главе. Переход от одной картины к другой обозначается стихом: „Мой сон переменился невзначай",—что довольно близко напоминает байроновский стих, начинающий каждую главу „Сна" (за исключением двух первых и последней): „Изменился облик моего сна" (A change came o'er the spirit of my dream).

В метрическом отношении Лермонтов следовал за английским оригиналом, заимствовав из него белый 5-стопный ямбический стих без строфического членения. Но поэтическое содержание „Сна" (глава 2-я и 3-я) передано очень вольно, со многими важными отступлениями от подлинника. Так, в 1-й части можно отметить прибавление нового эпизода: юноша скачет на коне и переплывает через реку Клязьму (здесь некоторая попытка национализации заимствованного мотива), а также одно существенное изменение: у Байрона юноша встретился с любимой девушкой, у Лермонтова—с ее сестрой. 2-я часть „Видения" только основной ситуацией (свидание героя с героиней) напоминает 2-ю главу „Сна"; но разработка этой темы у обоих поэтов неодинакова: у Байрона они находятся на холме, при этом девушка любуется природой, а юноша—девушкой; у Лермонтова сцена происходит в комнате у окна: взоры героини блуждают „по листам открытой книги", а юноша смотрит на голубое небо. Самые отношения

между героем и героиней в обоих стихотворениях различны: в английском—девушка любит другого, а к юноше относится как к брату, поэтому он страдает, она спокойна; в русском—напряженный момент об'яснения: юноша ждет ответа на свое любовное признание и боится услышать „ответ холодный", оба волнуются.

В целом характер изменений, внесенных Лермонтовым в оригинал, сводится к тому, что наш поэт значительно усилил трагическую напряженность переживаний юноши, нарисовав его в духе демонического героя восточных поэм Байрона, при этом самый стиль отличается повышенной эмоциональностью:

... О, когда б
Я мог изобразить его страданья!
Как мрамор бледный и безгласный, он
Стоял. Века ужасных мук равны
Такой минуте. Долго он стоял...
Вдруг стон тяжелый вырвался из груди,
Как будто сердца лучшая струна
Оборвалась...

У Байрона тон рассказа спокойнее, эмоциональность сдержаннее и образ героя реальнее: „Он был один,—бледность покрывала его черты, он расхаживал взад и вперед. По временам он присаживался, брался за перо и начертывал слова, которые я не мог угадать" (He was alone and pale, and passing to and fro: anon he sate him down and seized a pen, and traced words hwich I could not gess of).

Таким образом, „Видение" является очень вольным пересказом двух глав „Сна", почти подражанием. Последнее признает сам автор, влагая в уста Заруцкого (один из героев „Странного человека") следующие слова: „Она (т.-е. пьеса „Видение") в некотором смысле подражание „The Dream" Байронову".

К 1832 г. относится стихотворение „Ах, ныне я не тот совсем" (II, 2)[1]), представляющее сокращенный пересказ 5-й песни поэмы Байрона „Мазепа", так что 51 стих подлинника сжаты всего в 35 стихов. Стихотворный размер удержан тот же самый—4-стопный ямб, только у Байрона все рифмы

[1]) В изданиях Ефремова и Введенского это стихотворение озаглавлено: „Из Байронова Мазепы", а у Висковатова—„Мазепа".

мужские (8-сложный стих), а у Лермонтова—мужские вместе с женскими (8-сложный и 9-сложный стих). Следуя оригиналу, он употребляет троякого рода рифмы: смежные, перекрестные и охватные, т.-е. рифмует стихи под ряд, через одну или две строки.

В содержании лермонтовского стихотворения найдем мы те же три главных момента и в той же последовательности, что и у Байрона, а именно: 1) Мазепа говорит о том, как изменилась его внешность со дня юности; 2) он описывает красоту Терезы; 3) он и теперь, как в молодые годы, все еще любит ее. Но эти моменты изложены Лермонтовым очень свободно, особенно 2-й, где Тереза рисуется совсем другими красками, чем в оригинале. Вот важнейшие отличия лермонтовских стихов от байроновского текста:

1. У Лермонтова Мазепа рассказывает о себе:

А иссушил мне сердце жар
Страстей, явилися морщины
И ненавистные седины.

У Байрона нет этого указания, что причина преждевременной старости—любовь („жар страстей"),—у него в этом месте два стиха, заставляющие предполагать в прошедшем какую-то драму: „Эта перемена совершилась задолго до того, когда старость наложила свою руку на мои черты"—

This change was wrought, too long ere age
Had ta'en my features for his page.

Следовательно, здесь опять те же два противоположных художественных приема (отмеченных при разборе стихотворения „У ног других не забывал"): поэтической определенности (у Лермонтова) и поэтической недоговоренности (у Байрона).

2. Изображая красоту Терезы, Байрон подробно останавливается на описании ее глаз (12 стихов) и чела (4 стиха), при этом он пользуется рядом разнообразных эпитетов и сравнений. О глазах он говорит так: „У нее были те азиатские глаза, которые турки передали нам, смешавшись с нашей польской кровью,—темные, как небо, что теперь над нами. Но в них сквозил какой-то нежный свет, подобный первому свету луны, встающей в полночь,—большие, темные, подернутые влагой, как будто они таяли в своих лучах; все—

любовь, то томные, то огненные. Так мученики, умирая на костре, обращают в высоту свой взор, как-будто находят радость в самой смерти"—

She had the Asiatic eye,
Such as our Turkish neighbour hood.
Hath mingled with our Polish blood,
Dark as above us is the sky...

Лермонтов посвящает глазам Терезы только полтора стиха:

... взор живой
Горячей влагою оделся,

а о челе совсем не упоминает. Зато он указывает, как на элементы прекрасной наружности, на кудри, перси, стан, движения, уста и щеки („стыда румянец"). В целом у Байрона в описании Терезы — романтическое богатство поэтических средств, у Лермонтова реалистическая умеренность их.

3. Лермонтов дополняет рассказ Мазепы отсутствующим в этом месте у Байрона мотивом рока: „Тщетно рок свирепой восстал". Этот мотив, как указано выше—при анализе стих. „Прости", является одним из наиболее употребительных у Лермонтова приемов поэтического истолкования жизни. Мы видим, что наш поэт уже во второй раз вносит его в байроновские оригиналы, которые в соответствующих стихах его не знают.

В 1836 году Лермонтов снова обратился к Байрону за материалом для своего творчества и перевел из него три стихотворения: „Умирающий гладиатор" (II, 40), „Еврейская мелодия" („Душа моя мрачна"—II, 42) и „В альбом" („Как одинокая гробница"—II, 43).

Стих. „Умирающий гладиатор" восходит к двум строфам IV песни „Чайльд-Гарольда"—140 и 141; но некоторые элементы 1-й части стихотворения (к ней можно относить первые 8 стихов) заимствованы частью из предшествующей строфы—139, а именно:

1. Обстановка цирка: „Ликует буйный Рим... Торжественно гремит рукоплесканьями широкая арена", находит об'яснение в первых двух стихах 139-й строфы:

And here the burr of eager nations ran
In murmur'd pity, or loud-roar'd applause.

(Здесь пробегал говор народа, шопот сожаления или громкие клики поощрения.)

2. Образ актера употреблен Байроном в последнем стихе той же строфы:

But are but theatres where the chief aktors rot.

(И то и другое только театральные подмостки, где должны истлеть лучшие актеры). Но у Байрона этот образ применен к человеку вообще, у Лермонтова—к гладиатору: „Он презрен и забыт, освистанный актер!"

В строфическом и метрическом отношении Лермонтов отступил от своего источника: у Байрона каждая строфа поэмы („Чайльд-Гарольда") является 9-стишием, построенным на трех рифмах (по схеме: абаббвбвв); стих в общем может быть уложен в план 5-стопного ямба (с некоторыми уклонениями); рифмы исключительно мужские. У Лермонтова 1-я часть стихотворения состоит тоже из 9 стихов, но они не об'единены в одну строфу с соответствующей системой рифм (здесь схема: абабвгвгв); 2-я часть представляет 12 стихов, где сначала идут смежные рифмы (подряд), а в конце один раз—через строку (перекрестное строение); размер 6-стопный ямб; мужские рифмы чередуются с женскими.

Сравнивая по содержанию „Умирающего гладиатора" с указанными строфами „Чайльд-Гарольда", можно вывести, что Лермонтов взял у Байрона повествовательную схему, тематический скелет (на арене цирка умирает сраженный гладиатор и перед смертью вспоминает о далекой родине на берегах Дуная), но этот скелет он облек иной словесно-поэтической плотью.

Прежде всего следует заметить, что лермонтовское стихотворение построено на антитезах: 1-я часть—на противопоставлении ликующей римской толпы и умирающего для ее потехи гладиатора, 2-я—на контрасте жалкого раба-гладиатора и свободного Дуная, его родины. Для выполнения этого композиционного плана автор пользуется соответствующими стилистическими средствами: эмоциональной словесной эйдологией (эпитеты, метафоры, сравнения) и риторической (декламационной) интонацией (вопросы и восклицания). Эти приемы углубляют и патетически преувеличенно подчеркивают указанные тематические противоположности.

При этом Лермонтов мало считается со словесными образами и с поэтической фразеологией своего оригинала, свободно выпуская или изменяя в нем то, что противоречит его основному замыслу. На самом деле, в 1-й части стихотворения выпущено указание Байрона, что в толпе пробегал „шопот сожаленья“ (murmur'd pity), а не только „рукоплесканья“. Потом внесена важная подробность: „и молит жалости напрасно мутный взор“; у Байрона на просьбу гладиатора о пощаде нет и намека, наоборот, „мужественное чело его примиряется со смертью“ (his manly brow consents to death). Наконец, у Лермонтова жестокое отношение толпы к гладиатору выражено в лирическом вопросе и восклицании:

Что знатным и толпе сраженный гладиатор?
Он презрен и забыт, освистанный актер!

У Байрона здесь спокойное, об'ективно-эпическое замечание, что гладиатор „умер, прежде чем замолк бесчеловечный крик, которым приветствуют презренного победителя (he is done, ere ceazed the unhuman shout which hail'd the wretch who won).

Во 2-й части стихотворения, в соответствии с основной антитезой (свобода—рабство), Лермонтов говорит о родине гладиатора, что она—„свободной жизни край“, а он сам—„жалкий раб“; аналогичных выражений совсем нет у Байрона. Картина семьи умирающего также значительно изменена. В английском оригинале найдем такое описание:

But where his rude hut by the Danube lay,
There were his young barbarians all at play,
There was their Dacian mother...

(А там на берегу Дуная стоит его бедная хижина; юные дикари, его дети, играют перед ней; там и их мать—дацианка.) У Лермонтова эта картина дана в другой концепции:

Он видит круг семьи, оставленной для брани,
Отца, простершего немеющие длани,
Зовущего к себе опору дряхлых дней,
Детей играющих—возлюбленных детей!

Следовательно, наш поэт выпустил спокойное упоминание о жене гладиатора, а взамен этого внес несколько сентиментально скомпанованный образ старика-отца; в связи с этим

и изображение детей получило эмоциональную окраску—в эпитете „возлюбленных“ и в лирическом повторении самого слова „детей“.

Также изменен Лермонтовым и конец стихотворения: в подлиннике сравнительно спокойный рассказ заключается лирическим восклицанием и обращением социального характера:

Shall he expire, and unavenged?—
Arise! you Goths, and glut your ire!

Т.-е.: „И неужели он умрет неотомщенный? Восстаньте, готы, утолите свою ярость!“ Что же касается Лермонтова, то у него в ярко эмоциональной концовке дается как бы краткое и энергичное выражение обеих отмеченных выше антитез: 1) буйной толпы и жалкого гладиатора; 2) рабского Рима и свободного Дуная. Вот эти заключительные стихи:

Напрасно: жалкий раб, он пал как зверь лесной,
Бесчувственной толпы минутною забавой...
Прости, развратный Рим! Прости, о край родной!

Конечно, последний стих (в своей первой половине) нельзя считать словами гладиатора: зачем умирающему рабу прощаться с тем, что безжалостно погубило его? Зато это восклицание вполне естественно в устах поэта, который лирически формулирует в нем одну из основных антитез всего произведения.

Что касается менее значительных моментов тематики, то следует отметить, что Лермонтов выпустил байроновское сравнение крови гладиатора с первыми каплями грозовой тучи (like the first of a thunder chower), а в другом месте внес свое сравнение: „он пал как зверь лесной“. Кроме того, почти все эпитетические образы лермонтовской пьесы не находят соответствия в английском источнике: буйный Рим, широкая арена, мутный взор, сраженный гладиатор, освистанный актер, немеющие длани, дряхлых дней, возлюбленных детей, бесчувственной толпы, развратный Рим и др. [1]).

---

[1]) Некоторые элементы своей эйдологии, и в частности отдельные эпитеты, Лермонтов мог заимствовать у французского поэта Шендолле, который написал на ту же байроновскую тему стих. „Le Gladiateur“, (см. указание М. Брейтмана в „Вестнике Литературы“ за 1922 г., № 2—3).

В полном соответствии с эмоционально-патетической фразеологией Лермонтов употребляет нередко и славянизмы, как элементы высокого стиля: „во прахе“, „брани“, „простершего“, „длани“. Эти выражения еще более усиливают величаво-трагический тон стихотворения, четко отличая перевод от оригинала, который (соответствующие строфы „Чайльд-Гарольда“) написан в спокойном эпическом тоне, лиризм здесь легок и тонок, едва ощутим.

Итак, Лермонтов заимствовал у Байрона повествовательный и описательный материал (фабулу), но дал этому литературному материалу своеобразное поэтическое оформление. Вся пьеса построена на антитезах, с определенным заданием—как можно ярче и эмоциональнее изобразить жестокость бесчувственной и пошлой толпы. Это вполне по-лермонтовски: антитезы, как стилистические и композиционные средства, проходят через всю его поэзию, а указанная характеристика толпы (как раз в сопоставлении с индивидуумом) обычна для него,—вспомним, например, стихотворения „Смерть поэта“, „Первое января“ и „Последнее новоселье“, где та же тема (толпа и личность) и в том же освещении разработана на другом поэтическом материале, в связи с другими сюжетами.

Следует еще заметить, что „Умирающий гладиатор“ является одним из первых и ярких образцов ораторской лирики, которую Лермонтов усердно разрабатывает во второй период своего творчества (1836—1841 гг.). Это с большой обстоятельностью и убедительностью показал Б. М. Эйхенбаум, который так характеризует в указанном отношении разбираемое стихотворение: „Речь Лермонтова приобретает здесь специфически-декламационный характер—громкая ораторская интонация (вопросы и восклицания), тембровые эффекты, типичные нажимы на эпитеты, на эмоциональные приложения и повторения“ [1]). Нельзя только согласиться со взглядом исследователя, что эпилог стихотворения, не имеющий соответствия в английском подлиннике и зачеркнутый в автографе („Не так ли ты, о европейский мир...“), выпущен Лермонтовым „по цензурным, а не по художественным соображениям“. Мы, наоборот, думаем, что главная причина здесь—именно эти „художественные соображения“, так как связь „европейского мира“

---

[1]) Б. М. Эйхенбаум. Лермонтов. Л. 1924 г., стр. 104.

с образом гладиатора очень искусственна и поэтически совершенно не оправдана.

Стих. „Еврейская мелодия"—перевод байроновского „My soul is dark". В отношении строфики и метрики Лермонтов не следует строго за подлинником. У Байрона здесь две 8-строчных строфы, каждая состоит из двух 4-стиший с перекрестными рифмами, при чем второе 4-стишие начинается той рифмой, какой оканчивается первое (прием эпанастрофы или стыка), и таким образом вся 8-строчная строфа строится на трех рифмах (схема: абаббвбв). В лермонтовской пьесе тоже 16 строк, которые также распадаются на четверостишия с перекрестными рифмами, но эти 4-стишия не об'единяются композиционным стыком в 8-стишия, так как рифмы у них различные. Стихотворный размер оригинала—4-стопный ямб с одними мужскими рифмами; в переводе 6-стопный акаталектический ямб (мужские рифмы) чередуется с 4-стопным гиперкаталектическим ямбом (женские рифмы), а в одном случае даже с 3-стопным: „Вот арфа золотая".

В отношении тематического содержания Лермонтов значительно отступил от подлинника. Прежде всего он обработал заимствованный у Байрона материал в духе трагической безнадежности и обреченности, что особенно ярко сказалось в полном изменении конца пьесы. На самом деле, у Байрона два последних стиха звучат так:

> And now 'tis doom'd to know the worst,
> And break at once—or yield to song.

(„Теперь оно (т.-е. сердце) присуждено узнать самое худшее: вдруг разобьется—или подчинится песне"). В последних словах здесь дано разрешение кризиса: песня избавит страдальца от гибели. Трагический характер переживаний героя смягчен, в связи с идеей всемогущества песни, которая успокоит и бурно страдающее сердце. Не то у Лермонтова:

> И грозный час настал—теперь она полна,
> Как кубок смерти, яда полный.

Здесь трагизм не только не разрешен, но, наоборот, доведен до своей высшей точки. Ясно, что страдающий герой прибегает к песне только с отчаянья, но надежды на успокоение

все же нет, и следовательно—песня не обладает всемогуществом. Гибель неизбежна, так как здесь замешался рок, который „унес надежды“ (этого фаталистического мотива нет в оригинале—его в третий раз вносит Лермонтов в свои переводы из Байрона).

Мы видим, что и здесь, как в стих. „Умирающий гладиатор“, Лермонтов прибегает к приему трагической трактовки сюжета, чрезмерно усиливая мрачность и безнадежность рассказа. Этот гиперболизм, особенно в выражении своих внутренних состояний, обычен у Лермонтова. Так например, поцелуй у него—„цветок, хранивший яд страданья“ (I, 221), а разрыв с любимой женщиной он рисует в таких образах:

Всевышний произнес свой приговор,—
Его ничто не переменит;
Меж нами руку мести он простер,
И беспристрастно все оценит (I, 221).

Или свое равнодушие к чужому горю он выражает в таких гиперболических словах:

Не смейте искать в сей груди сожаленья,
Питомцы надежд золотых!
Когда я свои презираю мученья,
Что мне до страданий чужих? (I, 221).

Можно привести и ряд других примеров эйдологического гиперболизма; вообще, поэт нередко применяет этот прием при обрисовке трагических положений и переживаний.

Исходя из основного художественного задания—усилить безнадежность страдальца, обращающегося к певцу, Лермонтов опустил или изменил некоторые тематические элементы оригинала; таковы:

1. Слеза „прольется и перестанет жечь мой мозг“ ('Twill flow and cease te burn my brain). Следовательно, слеза здесь жжет, она—что-то пылающее, горячее. У Лермонтова же, напротив, она—холодная, „застывшая“; этот образ выражает, конечно, внутренний холод безнадежности.

2. У Байрона говорится: „Сделай мелодию дикой и глубокой“ (But bid the strain be wild and deep); у Лермонтова в соответствующем месте: „Пусть будет песнь твоя дика“. Опущен эпитет „глубокой“, в связи с темой: песня не тронет сердце, не смягчит его боли.

3. „Пусть радостные звуки не будут первыми“ (Nor let thy notes of joy be first),—говорит Байрон; Лермонтов гиперболизует это выражение: „Мне тягостны веселья звуки“.

Из новых образов, внесенных Лермонтовым в свой перевод, необходимо отметить следующие: 1) арфа золотая (в подлиннике нет этого эпитета); 2) струны издадут звуки рая (в оригинале более конкретное обозначение: melting murmur—„тающий шопот“); 3) слезы застывшие; чтобы пролиться, они должны сначала растаять; 4) царский венец тяжел; 5) душа—кубок смерти, наполненный ядом. Остановимся несколько на этих образах, в связи с общей поэтикой Лермонтова.

1) Эпитет „золотой“ очень часто встречается в его поэзии, притом в применении к самым различным предметам: „рыбок златые стада“ (II, 41), „утра в час златой“ (II, 53), „кудри золотые“ (II, 75), „тучка золотая“ (II, 123), „огонек золотой“ (II, 125), „сны золотые“ (поэма „Демон“) и даже „в могиле золотой“ (поэма „Джюлио“). Найдем мы у него этот эпитет и в сочетании с тем же существительным: „По струнам арфы золотой“,—в стихотворении, относящемся еще к 1831 г. (I, 265). Эта золотая словесная эйдология выражает любовь поэта ко всему яркому и сверкающему [1]).

2. Относительно образа „звуки рая“ нужно прежде всего заметить, что он находится в некотором противоречии с последующим выражением: „Пусть будет песнь твоя дика“,—ведь „дикие звуки“ не могут быть названы „звуками рая“. Здесь Лермонтов, надо думать, оказался во власти обычных у него антитез. Повидимому, душевное состояние страдающего героя он приравнивал к аду, а звуки арфы принесут ему рай. Контрастное сопоставление этих образов (ада и рая) часто встречается в творчестве Лермонтова: „они—мой рай, они—мой ад“ („Боярин Орша“), „в нем ад и рай души моей“ („Хаджи-Абрек“), „мой рай, мой ад в твоих очах“ („Демон“) и др. Близки к разбираемому словосочетанию выражения: „песни рая“ (I, 76) и „звуки небес“ (I, 247).

3. „Слеза“—очень распространенный образ в поэзии Лермонтова; с ним связываются самые разнородные эпитеты:

---

[1]) По словам В. М. Фишера, поэт „зажигает всю природу бесчисленными огнями; он видит всюду золото, серебро, алмазы, жемчуг, перлы, изумруд, кораллы“. (Статья „Поэтика Лермонтова“ в сб. „Венок Лермонтову“, М. 1914 г., стр. 208).

кровавая, жаркая, горячая, яркая, светлая... Слеза Демона, которую он уронил, услышав пение героини, во всех очерках этой поэмы определяется как свинцовая и только в окончательной редакции эпитет здесь—тяжелая, что в сущности почти не изменяет характеристику слезы. Вот с этим-то образом „свинцовой", „тяжелой" слезы и следует связывать анализируемое словосочетание: „застывших капля слез", в котором выдвигается тот же признак тяжести слез. Следует указать, что в стих. „К. Д." („Будь со мною, как прежде бывала"—I, 62), написанном еще в 1830 г., Лермонтов дает более точный перевод второго 4-стишия байроновского оригинала:

Если искра надежды хранится
В моем сердце—она оживет,
Если может слеза появиться
В очах, то она упадет.

Через 6 лет, переводя во 2-й раз эти стихи, он дает заимствованному литературному материалу трагически-мрачную трактовку, внося мотив рока и образ застывших демонических слез.

4. „Как мой венец, мне тягостны веселья звуки".—Здесь Лермонтов исходил из библейского источника байроновского стихотворения: страдалец, обращающийся к певцу, это—царь Саул; поэтому вполне естественно он говорит о своем венце. Но с этим образом поэт связал представление о „тягостных" звуках веселья, счастья. В таком словоупотреблении мы встречаем анализируемый образ еще в 1830 г.: „И тягостно мне счастье стало, как для царя венец" (I, 94). В том же году Лермонтов раз'единил „венец" и „царя" и связал этот образ с поэтом, как символ невыносимого страдания; тогда и явился эпитет „терновый": „Венец терновый я сужден влачить". (Об этом говорилось выше при анализе стихотворения „Подражание Байрону").

5. На частое употребление Лермонтовым образа яд указывалось раньше; здесь этот образ осложнен новыми элементами—„кубок" и „смерть". Сходные сочетания этих эйдологических элементов встречаются у Лермонтова нередко: „яд смерти" (I, 158), „смертный яд течет по моим жилам" (III, 199), „чаша яда" (III, 128)—в том же значении тяжелых психических переживаний. Любопытно, что у Лермонтова есть образ,

противоположный по содержанию „кубку смерти", это—„чаша жизни" (в стихотворении с тем же заглавием—I, 231).

Из приведенного анализа „Еврейской мелодии" ясно, что и при переводе этого стихотворения Лермонтов обильно воспользовался средствами своей поэтики. На это в свое время было указано Спасовичем, который так говорит по поводу данной пьесы: поэт „оснастил простую основу мелодии бездной золотых блестков и стекляруса, употребив имевшиеся у него в запасе готовые клише". В этих словах исследователя слышится как бы неодобрение Лермонтова: „блестки" и „стеклярус" говорят, конечно, о чем-то поэтически малоценном. На это приходится возразить, что здесь мы имеем дело с характерной особенностью лермонтовского стиля—с приемом поэтического риторизма (в связи с формой ораторского, декламационного стихотворения). А этот прием находит оправдание в тематико-идеологическом содержании лермонтовской поэзии.

Стихотворение „В альбом" является переводом байроновской пьесы „Строки, написанные в альбом, на Мальте" (Lines, written in an album, at Malta). Оригинал в строфическом отношении распадается на два 4-стишия с перекрестными рифмами, по характеру окончания мужскими. У Лермонтова на одну строку больше (9 стихов); строф также две: 4-стишие с перекрестными созвучиями и 5-стишие, построенное на двух рифмах (схема *аа ба б*), при этом в первой строфе чередование женских рифм с мужскими, во второй—мужских с женскими (первая мужская рифма повторяется подряд). Размер в обоих стихотворениях (оригинале и переводе) один и тот же—4-стопный ямб.

Что касается образно-тематической стороны, то можно сказать, что Лермонтов в этом стихотворении довольно близко передал байроновскую пьесу. Следует только отметить одно существенное добавление к содержанию оригинала: у Байрона любовь к той, в альбом которой он пишет, скрыта в поэтической формуле: „И думай, что здесь похоронено мое сердце" (And think my heart is buried here). А Лермонтов как бы раскрывает тайный смысл этой формулы, указывает на реальное значение метафоры: не довольствуясь точным переводом данного выражения („что сердце здесь похоронил он"), поэт прямо, без всякого аллегорического покрова, добавляет:

„И вспомнишь, как тебя любил он". В связи с этим и взор героини определяется словом „милый", тогда как у Байрона здесь эпитет „задумчивый" (pensive eye). Здесь мы опять находим замену одного поэтического приема (недосказанности, неясности) другим (определенности, точности), на что указывалось выше.

В стихотворении „В альбом" Лермонтов, по обыкновению, не придерживался сколько-нибудь строго словесно-поэтической фразеологии подлинника. Так, вместо „холодного могильного камня" (the cold sepulchral stone), у него „одинокая гробница"; вместо словосочетания „останавливает прохожего" (arrest the passer—by), у него „вниманье путника зовет"; вместо эпитета „одинокая" (page alone), у него „бледная" страница.

Словосочетание „вниманье путника" еще до Лермонтова нашло применение при переводе того же стихотворения кн. Вяземским (напечатано в 1823 г.) и Тютчевым (издано в 1827 г.)[1]. Возможно, что Лермонтов заимствовал у кого-нибудь из них это выражение, только связав его с другим глаголом: у него—„зовет", а у названных поэтов—„пробуждает" и „медлит". Что касается эпитета „бледная" (к слову „страница"), то его появление можно связывать со взглядом поэта, нашедшим четкую формулировку в известном стихе: „А душу можно-ль рассказать?" Действительно, „бледная" надо понимать здесь не буквально (как обозначение цвета бумаги в альбоме), а метафорически—в том смысле, что написанные в альбом строки не выражают в достаточной мере всей яркости, силы и полноты его чувства к любимой женщине.

Известно, что этот взгляд принадлежит к числу очень распространенных поэтических мотивов и встречается у многих художников слова. Но у Лермонтова он стал одним из главных элементов его поэтического мироощущения, как одно из обнаружений его пессимизма,—это идея о роковом бессилии человека понять и выявить в слове свой внутренний мир.

Следует заметить, что разбираемое байроновское стихотворение Лермонтов пытался передать еще в 1830 г., когда он написал пьесу под тем же заглавием—„В альбом" (I, 116). Здесь, вместо 8 стихов оригинала, их 16, т.-е. ровно вдвое. Поэт, заимствовав основной мотив, пространно, по-своему,

---

[1]) Сочинения Байрона, изд. Брокгауза, т. II, стр. LXVIII.

без обращения к подлиннику, разрабатывает его. Только последнее 4-стишие соответствует по содержанию английскому источнику (при чем в 1-й строфе):

Быть может, долго стих унылый
Ваш взгляд удержит над собой,
Как близ дороги столбовой
Пришельца—памятник могилы.

А вот сответствующие строки в стихотворении 1836 г. (первое 4-стишие):

Как одинокая гробница
Вниманье путника зовет,
Так эта бледная страница
Пусть милый взор твой привлечет.

Основная эйдологическая картина здесь одна и та же (сравнение гробницы со стихами), но словесно выражается она по-иному: „стих унылый"—„бледная страница", „ваш взгляд"—„милый взор твой", „пришельца"—„путника", „памятник могилы"—„гробница" и др. Лермонтов поступил здесь против своей обычной манеры—переносить готовые словесно-поэтические формулы из ранних произведений в более поздние. Это говорит о том, что он не смотрел на стихотворение 1830 г. как на прямой перевод байроновского оригинала. И он был прав: за исключением приведенного 4-стишия, это стихотворение почти ни в чем не отражает английских „Строк, написанных в альбом, на Мальте".

Мы рассмотрели все стихотворения Лермонтова (девять), которые можно возводить к определенным произведениям Байрона. Теперь нам остается подвести некоторые итоги. Во-первых, проанализированные стихотворения передают поэтическое содержание своих оригиналов с различной степенью точности; в этом отношении их можно соединить в три условные группы: переводы, пересказы и подражания.

1-ю группу определяет такой способ передачи чужого произведения, когда более или менее сохраняется вся тематическая организация подлинника, когда излагаются все основные моменты рассказа и в той же самой последовательности, когда

обращается большое внимание и на поэтическую фразеологию переводимой пьесы; при этом об'ем перевода (количество строк) равняется об'ему оригинала—точно или с небольшими отступлениями.

Если же автор передает не всю тематику оригинала, изменяет последовательность моментов рассказа, сокращая, дополняя или перерабатывая его, и мало считается с лексикой и синтаксисом подлинника, а также с количеством стихов, то такую передачу чужого произведения можно назвать пересказом. Наконец, когда поэт заимствует у какого-нибудь другого писателя главную тему или также и некоторые второстепенные мотивы, иногда в связи с отдельными образами, но обрабатывает заимствованный материал вполне самостоятельно, почти совсем не считаясь с трактовкой его в оригинале, мы имеем уже подражание.

Конечно, это разделение очень условно,—провести строгое и точное различие между указанными видами нет возможности. Поэтому приводимая ниже группировка девяти разобранных стихотворений Лермонтова ни в какой мере не претендует на об'ективность и категоричность. Это—лишь способ наглядно показать различное отношение поэта-переводчика к своим оригиналам. Так, три стихотворения: „Прости", „Еврейская мелодия" и „В альбом" можно считать переводами; четыре стихотворения: „Баллада", „Видение", „Ах, ныне я не тот совсем" и „Умирающий гладиатор"—пересказами, а остальные два стихотворения: „Не смейся, друг, над жертвою страстей" и „У ног других не забывал"—подражаниями. При этом надо оговориться, что „Умирающий гладиатор" некоторыми сторонами (например, передана вся фабула) приближается к пьесам 1-й группы, а „Видение" так далеко отступает от подлинника, что его можно включить в 3-ю группу.

Из данной таблицы видно, что пересказы и подражания относятся к первому периоду творческой деятельности Лермонтова (1830—1832 гг.), а переводы (за исключением одного стихотворения, написанного в 1830 г.)—к более позднему времени—к 1836 г. Что же касается последующих лет жизни Лермонтова (1837—1841 гг.), то в эту эпоху расцвета его таланта мы не найдем у него ни одного стихотворения, которое можно было бы связать с определенным байроновским оригиналом. Зрелый поэт идет самостоятельным поэтическим

путем и не обращается больше к Байрону за тематическим и фабульным материалом для своих лирических пьес.

Выше, при анализе отдельных стихотворений, мы видели, что, переводя более или менее точно Байрона, пересказывая его или только подражая ему, Лермонтов всегда проявлял значительную творческую оригинальность: заимствованное содержание он оформлял в соответствии со своей поэтикой, пользуясь в той или иной мере своими излюбленнными художественными приемами, собственным тематическим фондом, своей поэтической лексикой и словесной эйдологией. Можно сказать, что Лермонтов в пределах девяти стихотворений, связанных с Байроном, выявил почти все главное и существенное в своем художественном методе, ярко и отчетливо выразил все своеобразие поэтического искусства—сумел вышить по канве чужого материала специфически-лермонтовские узоры.

На самом деле, мы отметили такие характерные для него приемы, как поэтический риторизм, трагическая трактовка фабулы, в связи с психологическим гиперболизмом, антитеза (как средство поэтического языка и лирической композиции). Или ряд поэтических мотивов, характерных для его творчества: мотив рока (фаталистический), безнадежности по отношению к будущему, трагической обреченности в любви, невозможности „рассказать" свою душу. Или, наконец, словесные образы, специфические для его эйдологии: яд, венец („терновый" и „золотой"), память—„демон-властелин", душа—„кубок яда", тяжелые, застывшие слезы.

Нет сомнения, перечисленные приемы, темы и образы относятся к главным элементам лермонтовского стиля. Конечно, некоторые из этих элементов характеризуют и художественную манеру Байрона, а это об'ясняется отчасти тем, что Лермонтов вырабатывал свою поэтику под влиянием „властителя дум" своего времени. Но заимствованное органически сочеталось с оригинальным, стало подлинным достоянием нашего поэта, и он пользовался байроническими приемами даже там, где у Байрона применены иные способы поэтической обработки жизненного материала.

Преклоняясь перед авторитетом Байрона, как одного из своих любимых учителей, Лермонтов не утратил своей творческой индивидуальности, которая сложилась в условиях

русской жизни 30-х годов XIX века, выросла на определенной социальной почве—иной, чем та, которая породила великого английского гения. Поэтика Лермонтова—индивидуализированная вариация русского романтического стиля того времени, а этот стиль, конечно, не совпадал с европейскими стилями той же романтической категории. Вот почему специфически-лермонтовское искрилось и сверкало разнообразными цветами и красками на гранях его поэтической призмы, через которую он всегда пропускал лучи, идущие в его душу от других солнц поэзии.

Декабрь 1923 года.

Сравнения в поэзии Некрасова.

Сравнение, на ряду с метафорой и эпитетом, является одним из основных приемов поэтической речи. Создаваемые посредством сравнения образы—условимся называть их аналогическими—занимают видное место в эйдологии каждого писателя и поэта, и дают богатый материал для анализа его лексики и синтаксиса.

Будучи по своей природе средством поэтической изобразительности, сравнения выполняют нередко и композиционные функции, определяя, вместе с другими моментами, общую структуру художественного произведения. Отсюда важность и необходимость специальных работ, посвященных детальному изучению сравнений в творчестве того или другого художника слова.

Поэзия Некрасова не отличается особенным богатством аналогических образов, но все же они встречаются у него довольно часто: на каждые 65 стихов (приблизительно) приходится одно сравнение, а всего их можно насчитать у нашего поэта больше 500 [1]). Любопытно сопоставить в этом отношении Некрасова с Блоком, представителем другой поэтической культуры; у него почти та же степень аналогичности стиховой речи: одно сравнение падает на 60 строк [2]). У других поэтов это число может быть больше и меньше, но, повидимому, оно не очень удаляется от некрасовского показателя ($^1/_{65}$).

---

[1]) Для анализа сравнений был взят материал „Полного собрания стихотворений Некрасова". Т. I и II. Изд. 9. П. 1905 г.—Том и страницы указываются везде по этому изданию.

[2]) Е. Ф. Никитина и С. В. Шувалов. Поэтическое искусство Блока. М. 1926 г., стр. 136.

Сравнения Некрасова (как и других поэтов и писателей) могут быть разделены на два вида, в зависимости от взаимного положения обоих предметов, участвующих в сравнении— тематического (который сравнивается) и аналогического (с которым сравнивается):

1. Препозитивные, когда аналогический предмет предшествует тематическому:

Как птицы, вольны вышли мы.
(I, 176).

2. Постпозитивные, когда аналогический предмет следует за тематическим:

Лицо сурово, как гроза.
(I, 164).

Когда сравнение (т.-е. словосочетание, содержащее аналогический предмет) вставляется в середину тематического предложения, то можно говорить о третьем виде, выделяя его из первых двух,—интерпозитивные сравнения:

Дико росла, как цветок полевой,
Смуглая Саша в деревне степной.
(I, 105).

Бедняк ее, как робкий пес,
Подальше от людей унес.
(I, 217).

Бóльшее или меньшее употребление сравнений каждого вида имеет несомненное значение при определении творческого типа поэта. Об этом А. А. Потебня говорит так: „Если образ постпозитивен, то он большею частью является воспоминанием и носит характер обобщения. Воспоминанию этому придается большая или меньшая конкретность, не доводящая, однако, до отождествления этого образа с выражением непосредственного восприятия действительности... Если образ препозитивен, то он часто носит характер непосредственного построения частного случая, он является, так сказать, наличным впечатлением, ведущим мысль к значению“ [1]).

---

[1]) В. Харциев. Элементарные формы поэзии („Вопросы теории и психологии творчества“, под ред. Б. А. Лезина, т. I, стр. 389—390).

В стихах Некрасова большинство сравнений постпозитивные и интерпозитивные, и только незначительная часть их—препозитивные. Отсюда можно сделать такое заключение о характере его творчества: поэт предварительно, в начале творческого процесса, выбирает тот или другой предмет для поэтической обработки (тематический), а потом уже ищет других предметов, которые могли бы увеличить его яркость или эмоциональность. Иначе говоря, поэт идет от темы к образу, и потому в процессе его творчества бóльшую роль играет интеллектуальный момент (вместе с волевым) и меньшую—эмоциональный, интуитивный.

По своей конструкции (в грамматическом отношении) сравнения представляют следующие главные формы:

1. Предложение или словосочетание, связанное союзами или союзными словами: как, словно, так, что, как будто, будто, подобно и др. Примеры:

Дуновенье страсти знойной
Налетело, как гроза.
(II, 313).

Я словно деревянная
Вдруг стала...
(II, 196).

Испугались шпионы мои
И кинулись прочь, человека заслыша.
Так стаей с мякины летят воробьи.
(I, 243).

И русых головок над речкой пустынной—
Что белых грибов на полянке лесной.
(I, 245).

Все помню с ясностью такой,
Как будто каждый день свершаю—
Убийство...
(I, 162).

Словно как мать над сыновней могилой,
Стонет кулик над равниной унылой.
(I, 103).

Слушай, равняйся!—вся стая летит:
Кажется, будто меж небом и глазом
Черная сетка висит.
(I, 73).

Подобно муравью, трудолюбив мужик.
(I, 84).

2. Творительный падеж имени:

Крылатым змеем клевета
Носилась повсеместно.
(I, 75).

3. Сравнительное наречие с родительным падежом имени:

Там зелень ярче изумруда,
Нежнее шелковых ковров.
(I, 184).

4. Бессоюзное сложное предложение, обыкновенно в форме параллелизма:

Спелому колосу—серп удалой,
Девице взрослой—жених молодой.
(I, 109).

5. Сюда же следует относить отрицательное сравнение.

Не псарь по дубровушке трубит,
Гогочет, сорви-голова,—
Наплакавшись, колет и рубит
Дрова молодая вдова.
(I, 317).

Из всех указанных форм в стихах Некрасова больше всего сравнений с союзом „как" (немного больше половины), затем идут союзы „словно" (в 5 раз меньше) и „так" (почти столько же), дальше—формы творительного падежа и, наконец, сравнения с союзом „что". Остальные формы встречаются в немногих (некоторые в единичных) случаях.

Как известно, сравнения с союзами „словно" и „что", форма творительного падежа, параллелизмы и отрицательные сравнения—являются характерными признаками фольклорного стиля (устной народной поэзии), и значительное употребление этих форм Некрасовым свидетельствует о том, что он сознательно пользовался этим стилем. Да это и понятно. Певец народа (т.-е. главным образом—крестьянства), Некрасов естественно применял к изображению его жизни приемы его же поэзии. Вообще, тематикой большинства некрасовских сравнений (крестьянские мотивы в разнообразных вариациях) обусловлены и многие формы заключающихся в них сравнений.

Сравнения (в широком смысле слова, т.-е. включая сюда и

тематическое предложение) образуют у Некрасова в большинстве случаев один или два стиха:

На ногах словно гири железные,
Как свинцом налита голова.
(I, 54).

Ему сочувствие в толпе,
Как ропот волн, ласкает ухо.
(I, 53).

Реже сравнения охватывают четыре и более стихов, при этом в случае 4-стишия наблюдается обыкновенно симметричное построение—по два стиха на тему и образ:

И долго спали сном позорным
Благие помыслы твои,
Как дремлют подо льдом упорным
Речные вольные струи.
(I, 132).

Особенно распространенный вид имеют сравнения, начинающиеся союзным словом „так": они дают обыкновенно обстоятельную картину или значительно развитой образ, который нередко оттесняет на задний план тематический предмет:

... Заметен ты,
Но так без солнца звезды видны
В ночь, которую теперь
Мы доживаем боязливо,
Когда свободно рыскал зверь,
А человек бродил пугливо.
(I, 139).

Здесь тематическое предложение занимает полстиха, а самое сравнение 5 стихов, и заключающиеся в них образы получают самостоятельное значение, так что забывается их об'яснительная роль по отношению к образу поэта (тематическое „ты").

Изредка сравнение с союзным словом „так" является концовкой, как, например, в стихотворениях „Влюбленному" и „Памяти —ой", в которых замыкающим мотивом (заключительной сентенцией автора) служит сравнение в форме 4-стишия, начинающегося с „так". А иногда на этом типе сравнения строится целое стихотворение. Так, „Ванька" (I, 46—47) представляет три 4-строчных строфы, из которых в 1-й дается тема: Ванька, чистящий бляхи на своей кляче, во 2-й вводится

аналогический образ „продажной красы", а 3-я сопоставляет эти образы как равносильные (аналогический становится тоже тематическим):

Но оба вы—извозчик-дуралей
И ты, смешно причесанная дама,—
Вы пробуждаете не смех в душе моей—
Мерещится мне всюду драма.

Несколько иного рода композицию, основанную на постпозитивном сравнении со словом „так", найдем в двух пьесах: „Так это шутка?" и „Как ты кротка, как ты послушна" (I, 89—90, 131). Каждая из этих пьес распадается на две части, связанные союзным словом „так"; при чем 2-я часть, нужная поэту для выяснения 1-й, имеет в то же время и самостоятельное значение. Иначе говоря, 1-я часть—тематическое предложение, а 2-я заключает в себе аналогические образы—и все стихотворение является как бы одним большим сравнением.

Симметрично строятся у Некрасова и отрицательные сравнения: три из них имеют форму 4-стишия (на каждый член параллелизма приходится по два стиха)[1]), а одно заключает в обеих частях по четыре стиха[2]).

Рассматривая сравнения Некрасова по содержанию (со стороны входящих в их состав образов), их можно делить на три вида:

1. Равностепенные, когда сопоставляется или физическое с физическим, или психическое с психическим:

Угрюмы лавки, как тюрьма.
(I, 154).

Думает думу, как будто у ней
Больше забот, чем у старых людей.
(I, 117).

2. Нисходящие, когда производится сравнение психического (отвлеченного) с физическим (конкретным):

Кипим сильней, последней жажды полны,
Но в сердце тайный холод и тоска...
Так осенью бурливее река,
Но холодней бушующие волны.
(I, 45).

---

[1]) I, 307, 317, 330.
[2]) II, 232.

3. Восходящие, когда, наоборот, сравнивается физическое с психическим:

Пора наград, улыбок ясных,
Простых, как молодость, речей.
(I, 125).

Громадное большинство сравнений у Некрасова относятся к равностепенным (при чем к тем, в которых сопоставляется физическое с физическим), значительно меньше нисходящих и всего несколько случаев восходящих. Так как эти последние (восходящие сравнения) имеют по преимуществу повышенно-эмоциональный характер и встречаются довольно часто в произведениях романтического стиля (у романтиков начала XIX в. и у символистов начала XX в.), то почти полное отсутствие их в стихах Некрасова говорит, с одной стороны, о том, что тип творчества у него интеллектуальный (сравнить сказанное о препозитивных сравнениях), а с другой—о том, что романтический стиль был ему чужд; его литературная манера в общем реалистическая.

Нисходящие сравнения, в которых внутренний мир человека сопоставляется с миром природы, имеют своей целью материализовать психическое и особенно необходимы поэту в тех случаях, когда он изображает сложные и тонкие переживания, которые нелегко понимаются без конкретных образов. Незначительное употребление Некрасовым этих сравнений может говорить о том, что в его творчестве глубокий психологический анализ не занимает сколько-нибудь заметного места, и что душевный мир его самого (в интимной лирике) или его героев—поскольку это отражается в сравнениях—отличается простотой и ясностью.

Вот некоторые сравнения этой категории: душа, переполненная гневом, как буря (I, 37); сочувственное отношение толпы к поэту ласкает его ухо, как ропот волн (I, 53); постыдное сожаление, как червь, копошится в груди (I, 56); горькая думушка ходит, словно хозяин-большак (I, 71); клевета носилась крылатым змеем (I, 75); сатира действует, как пуля (I, 87); стон сердца поэта противен ему, как скрип тюремной двери (I, 128); благие помыслы долго спали, „как дремлют подо льдом упорным речные вольные струи“ (I, 132); жизнь манила вперед, как моря вольные струи (I, 144). При этом конкретный образ

нисходящих сравнений, поясняющий известное психическое состояние, отличается краткостью, включенный в рамку одного или двух стихов, и только в очень немногих случаях (например, I, 226) можно встретить распространенное сравнение с развитым образом.

Переходя к равностепенным сравнениям, прежде всего следует отметить, что определенных примеров, где абстрактное сопоставлялось бы с абстрактным, можно указать не больше пяти, да и то недостаточно четких. Этот факт вполне соответствует тому, что было сказано о восходящих и нисходящих сравнениях (их тоже очень мало у Некрасова), и дает основание утверждать, что характерной особенностью некрасовского стиля являются конкретные сравнения, т.-е. такие, в которых материальное сопоставляется с материальным же; между тем как абстрактные сравнения (где психическое—в одной или в обеих частях) встречаются в его поэзии очень редко.

Среди конкретных сравнений совсем мало найдем мы у Некрасова анимистических, т.-е. таких, в которых неодушевленное, неживое сопоставляется с одушевленным, живым: или с человеком (антропоморфические сравнения)[1]), или с животным (зооморфические)[2]). Несколько больше, но в общем тоже очень немного, натуралистических сравнений—в которых неживое сравнивается с неживым же[3]). Все остальные конкретные сравнения, следовательно значительное большинство их, относятся к той группе, где тематическим предметом является человек, и потому могут быть названы антропоцентрическими.

В зависимости от того, какой предмет выступает в качестве аналогического образа: что-нибудь неодушевленное (вещь или явление природы), или животное, или человек—эти сравнения могут быть разделены на три разновидности. Первое место по количеству занимают сравнения 1-й разновидности, дальше идет 2-я (почти вдвое меньше) и, наконец, 3-я (еще меньше). При этом тематический предмет—человек (или сам автор, когда он говорит от себя и о себе, или его герой)

---

[1]) Напр. I, 112, 113, 181.
[2]) Напр. I, 317, 355.
[3]) Напр. I, 32, 72, 84.

рассматривается во всех разновидностях в различных отношениях, а именно: 1) указывается на какое-нибудь действие человека: „доползешь ужом“ (I, 10), „пресмыкался, как раб“ (I, 35); 2) указывается на его качество—внешнее или внутреннее: „словно сахар бела“ (I, 12), „тих и кроток, как овечка“ (I, 10); 3) указывается на признак какой-нибудь части человеческого тела: „очи стали темней непогодного дня“ (I, 13), „вьется алая лента игриво в волосах твоих черных, как ночь“ (I, 14). В поэзии Некрасова встречается всего меньше указаний на внутренние качества человека, что находится в полном соответствии с отмеченным выше наблюдением о редком изображении поэтом психических переживаний человека (в сравнениях). Автор почти исключительно уделяет свое внимание внешнему: действиям человека, его наружности в целом или описанию отдельных частей его тела.

Что касается аналогических образов в антропоцентрических сравнениях, то они отличаются большим разнообразием. Остановимся прежде всего на неодушевленных предметах (след. главным образом, на 1-й разновидности); эти предметы могут быть отнесены к одной из четырех групп: 1) предметы обстановки, житейского обихода и т. п.; 2) растения; 3) минералы 4) явления природы.

Рассматривая 1-ю группу, можно заметить, что предметы, привлеченные Некрасовым для сравнения, в большинстве самые обыкновенные, притом относящиеся к быту трудящихся классов населения—главным образом крестьян, потом ремесленников и рабочих: плети (I, 92), спицы (I, 163, II, 61), гири (I, 54, 274), грабли (II, 61), обух (II, 125), дуга (I, 196), плуг (II, 541), иглы (II, 409), винт машины (I, 155), расшива на Волге (I, 160), дом (I, 429), печь (I, 320), церковь (I, 492, II, 153), тюрьма (I, 154), платок (I, 313), рубаха (II, 305), лепешки (I, 208), молоко (I, 284), блин (295) и друг.

Предметов, более или менее чуждых быту народа, встречается мало: колонна (I, 579), сцена театра (I, 250), маяк (II, 390), гербы на экипаже (I, 188), статуя (I, 55, 147), изваяния гробниц (I, 219), памятник (I, 315), стрела (I, 318, II, 253).

Переходя ко 2-й группе (растениям), следует отметить, что, во-первых, Некрасов привлекает для сравнения только русскую природу (средней России) и совсем оставляет без внимания, в противоположность романтикам, экзотические страны;

а, во-вторых, что различение видов растений касается почти исключительно деревьев, а не цветов. На самом деле, мы найдем у него такие русские деревья, как: сосна (II, 264), береза (I, 308), ива (I, 98), дуб (II, 112), тополь (II, 512), яблоня (I, 456), вишня (II, 96); а из цветов—лишь традиционную розу (II, 488) и васильки—в сочетании с рожью (II, 156).

Но зато цветок (без более точного определения) чаще всего встречается в сравнениях Некрасова, относящихся к этой группе:

Дико росла, как цветок полевой,
Смуглая Саша в деревне степной (I, 105).
А ты цветка весеннего свежей (I, 147)
Все серые, карие, синие глазки,
Смешались, как в поле цветы (I, 242).

В других сравнениях мы встречаем: цветок, потерянный в пустыне (I, 489), цветы, что в ночи распускаются (I, 517), гирляндой цветной (I, 401), нарядны дети, как цветы (I, 527)[1].

Из других образов несколько раз употребляется „лист"—в традиционном сочетании со словом „дрожал": дрожишь, как лист на ветке бедной (I, 4), он, как лист, дрожит (II, 285); также: рожь (II, 56, 156), лен (I, 12, 163), колос (I, 108, 303), яблоко (I, 130, 177) и малина (I, 406, 409).

К минеральному царству (3-я группа) Некрасов прибегает редко; однако мы встретим у него в качестве аналогических образов: свинец (I, 54), медь (I, 349), серебро (I, 357, 470), золотоносные жилы Сибири (I, 166), алмаз (I, 106), перлы (I, 302) и жемчужина (I, 318)[2].

Гораздо больше внимания уделяет Некрасов 4-й группе (явлениям природы); эта группа превосходит также и 2-ю (растения) и даже спорит в количественном отношении с 1-й (предметами домашнего обихода). Наиболее частым образом является ветер, который символизует и быстроту (I, 23, 401, II, 71), и нежность или мягкость (II, 143, 455), и сильный шум (I, 307, 330, II, 42); в одном случае он—символ народной песни,

---

[1]) В известной „Песне" („Отпусти меня, родная") цветок из предмета сравнения становится символом девушки, героини этой песни (I, 467).

[2]) Последний образ живописует слезу: она „жемчужиной крупной застынет": ср. у Лермонтова в стих. „Кинжал": „светлая слеза—жемчужина страданья".

свободной и унылой (I, 362). Из других образов, встречающихся в нескольких сравнениях, можно назвать: вихрь (I, 15, 358, II, 197, 314), гром (I, 182, II, 113, 313, 497, 549), звезды (I, 77, 121, 139, 489), солнце (I, 131, 172, 482, II, 89, 174 238), день (I, 13, 74, II, 56, 240, 547), река (I, 132, 502, II, 254, 454, 479), море (I, 144, 378, 266, II, 44, 112—13) и волны (I, 53, 282, II, 239, 318, 502)[1]).

Обращаясь к животному миру (след. главным образом ко 2-й разновидности антропоцентрических сравнений), мы прежде всего замечаем, что домашние животные встречаются у Некрасова лишь в немногих сравнениях, это: овца (I, 10), конь (I, 163), бык (II, 2), корова (II, 29), пес (I, 217), кошка (I, 366), гусь (II, 33), лебедь (I, 181), голубь (I, 281), цыплята (II, 310). Но в большинстве случаев животные не домашние, а лесные, полевые, водные и проч.; это преимущественно—птицы: сокол (I, 12), орел (I, 278), воробей (I, 243), сова (I, 317), горлинка (I, 328), галченок (I, 335), чайка (I, 537), ястреб (II, 106), филин (II, 133), соловей (II, 162), ласточка (II, 191), перепелка (II, 229), куропатка (II, 469); далее идут звери (млекопитающиеся): заяц (II, 106), волк (I, 150), медведь (I, 224), олень (I, 175), крот (I, 163), мышь (I, 159), лев (I, 385), гиена (I, 513) и тюлень (II, 225); наконец—насекомые, пресмыкающиеся и другие классы и виды: муха (I, 367), комар (II, 61), пчела (I, 183), саранча (II, 148), прусак (II, 150), клещ (II, 185), муравей (I, 85), уж (I, 10), червь (I, 56), светляк (I, 356), черепаха (I, 560).

Из этого перечня видно, что в царстве животных, как и растений, Некрасов почти не выходит за пределы Европейской России (преимущественно центральной); элементы экзотики представлены крайне слабо: лев и гиена. По нескольку раз встречаются образы: волк (I, 150, 362, II, 9, 454), медведь (I, 224, II, 175), лебедь (I, 181, II, 34, 229), муха (I, 367, 375, 503, II, 124, 508), конь (I, 163, 381, 596, II, 283), пес (I, 217, 466, II, 225), голубь (I, 281, 312, II, 229), змея (I, 75, 335, II, 232, 273).

Интересно отметить, что Некрасов часто пользуется образом птички, не определяя точнее—какой, при чем этот образ связывается с представлениями и быстроты (I, 39, 358), и свободы (I, 176), и беззащитности (I, 185, 490). Также без более точного

---

[1]) В двух случаях (I, 61, II, 503) поэт пользуется античным обозначением ветра—зефир, при чем с оттенком игривости или юмора.

определения употребляются образы: зверь (II, 113) и рыба (II, 134), при этом названия рыб вообще не встречаются в сравнениях Некрасова.

Переходя к человеку (след. преимущественно к 3-й разновидности антропоцентрических сравнений), необходимо отметить, что привлекаемые Некрасовым образы людей и картины их жизни отличаются большим разнообразием. Но и здесь, как в предшествующих группах сравнений, поэт ограничивается русской действительностью и не обращается к жизни других народов; только один раз вызывает он из тьмы времен образ гладиатора—и то с комической целью: рассказывая о том, как в Петербурге все словно помешались на польке (танце), он говорит про „пустейшего франта", что он борется с ней (полькой), как гладиатор (II, 480).

Из образов русской жизни „кнутом иссеченная" муза Некрасова естественно останавливается на таких, как раб (I, 35), невольник (I, 515), бедняк (I, 169), нищий (II, 148), узники в казематах (II, 421), указывает на народный стон (I, 181), на цепи, которые куются для несчастного народа (I, 211) и т. п. Также в соответствии с поставленной Некрасовым главной задачей изображать жизнь крестьянина, в его сравнениях встречаются и образы из этой жизни: летняя страда (I, 113), картинки посева (I, 123), посева и жатвы (I, 426), бороненья поля (II, 76) и пахотьбы на новых полосках (II, 256).

Как на отражение страсти автора к охоте, следует указать на образы: охотника, ставящего с вечера капкан (I, 154), и псаря, трубящего по дубровушке (I, 317). Также образ зеленого стола, на котором лежат груды золота (I, 344), говорит, вероятно, о том периоде в жизни поэта, когда он был страстным игроком [1]).

Восторженная любовь поэта к своей матери и известная симпатия его к детям об'ясняют нам два образа некоторых сравнений Некрасова: мать (I, 103, 141) и дитя (I, 66, 90, 157, 192, 476), при чем второй образ связан в одном случае с образом педагога, пугающего детей своим неожиданным появлением (I, 157),—в этом можно видеть воспоминание поэта

---

[1]) Биографический очерк в издании стихотворений Некрасова под ред. Чуковского, стр. XXXII.

о пребывании в Ярославской гимназии, где, по словам его товарища, в классах секли, и учителя дрались [1]).

Может быть воспоминаниями же детства—вероятными рассказами отца поэта о своей прежней походной жизни,—следует об'яснять нередко встречающиеся у Некрасова образы войны: врага, топчущего побежденного героя (I, 111), поля сражения после битвы (I, 112), войска, расположившегося на ночлег (I, 158), войска стоящего перед царем (II, 497) и лагеря (II, 285).

Из приведенного обзора образов в антропоцентрических сравнениях Некрасова видно, что эти образы отличаются вполне реальным характером—взяты из мира вещей и не выходят за пределы нашего чувственного опыта. Но в его поэзии изредка встречаются и образы нереальные, источником для которых послужили сказочный эпос, мифология и религиозные представления. Таковы: жар-птица (I, 113), домовой (I, 545), фея (I, 75, 149), волшебник (I, 537), сатир (I, 520), Феб (I, 392), ангел и демон (I, 161), Господни часовые (I, 167).

Выше мы видели, что тематический предмет в сравнениях Некрасова (человек) берется или со стороны действия, или со стороны качества—внешнего и внутреннего. Соответственно с этим аналогические предметы рисуются в большинстве или в состоянии движения, или в положении покоя—с определенными признаками и свойствами. Кроме того, связывая с тематическим предметом какой-либо звук, поэт и аналогический предмет изображает звучащим. Отсюда являются три рода образов, которые условно могут быть названы: м о т о р н ы м и (изображают движения), з р и т е л ь н ы м и (изображают предметы в состоянии покоя) и с л у х о в ы м и (изображают звуки).

Моторных образов в сравнениях Некрасова очень много: дрожащий лист (I, 4), мчащийся вихрь (I, 5), буря (I, 37), вылетающая с гнезда птичка (1, 39), выскочивший заяц (I, 40), копошащийся червь (I, 56), носящийся крылатый змей (I, 75) и другие.

Также много и зрительных образов: как щепка худа и бледна (I, 8), на ногах словно гири железные, как свинцом, налита голова (I, 54), как статуя, прекрасна и бледна (I, 147), как спицы—ноги, детский голос и словно лен—пушистый волос на голове и бороде (I, 63) и др.

---

[1]) Там же, стр. XIX.

Относительно мало образов третьего рода, т.-е. слуховых; в качестве примеров можно указать:

Ему сочувствие в толпе,
Как ропот волн, ласкает ухо (I, 53).
Мне самому, как скрип тюремной двери,
Противны стоны сердца моего (I, 128) и др.

Следует отметить, что в числе зрительных образов немного найдется таких, которые горят, блестят и отливают яркими цветами, таковы, например:

Бегает живо, горит как алмаз
Черный и влажный, смеющийся глаз (I, 106).
Словно весь посеребренный, пышен
Петербург самобытною красой (I, 357).

Но вообще окружающий нас мир в сравнениях Некрасова как-то тускл и бесцветен—в нем мало ярких красок, блесков и цветов, мало солнца, алмазов, золота, серебра, перлов, изумрудов и совсем не встречаются кораллы.

Что касается момента лирического, эмоционального, то он лишь в относительно небольшой части образов выдвинут на первый план—и тогда сравнение явно служит целям чувства и настроения, а не картинности поэтического языка. При этом Некрасов пользуется или соответственной грамматической формой слова, или физическим выражением известной эмоции, или, наконец, предметом, который, в силу привычных ассоциаций, вызывает в нас определенные чувства.

Так для выражения ласки, сочувствия и симпатии поэт употребляет уменьшительные формы слов, например: былиночка, сиротиночка, соломушка, соловушка, травка, березка и др.[1] Как физическое воплощение внутренних переживаний, мы найдем: слезы (I, 198), стон (I, 181), вопль (I, 423, 549).—Из предметов, ассоциативно связанных с эмоциями, у Некрасова встречаются: пустыня (I, 212)—для выражения чувства одиночества; тюрьма (I, 154), клетка (I, 466)—неволи; раб и раба (I, 35, II, 416, 420), узник (II, 421), нищий (II, 148, 430), невольник (I, 515)—печали и жалости; изношенный фат (I, 209), шипящая змея (II, 273),

---

[1]) См. I, 194, II, 162, 212 и др. Особенно много этих форм в поэме „Кому на Руси жить хорошо".

телячьи головы (II, 43)—презрения и отвращения; птичка (I, 176 и др.), цветок (I, 105), дети (I, 192), голубка (I, 281—ласки, нежности, сочувствия. Для усиления известного чувства автор к названию предмета нередко присоединяет соответствующий эпитет, например: несчастный народ, на который куют цепи (II, 211), гордая раба (II, 416), вдова печальная (II, 100), вопль души многострадальной (II, 423).

К эмоциальным сравнениям следует отнести также комические, которые встречаются у Некрасова довольно часто. В них предметы сопоставляются друг с другом—с юмористической целью, при чем аналогическим образом является здесь предмет или явно неподходящий, или во всяком случае совершенно неожиданный и этим самым производящий комическое впечатление.

Эти сравнения связываются чаще всего с цензурою, а также вообще с журналистикой и литературой. Так, рассказав о том, как цензор „отечески марает" корректуру, поэт говорит, что в ней „торчит кой-где словечко, как муха в молоке", и что „редактор этот сброд, как армии разбитой остатки, подберет" (I, 375). Некоторые комические сравнения направлены против генералов: генеральские звезды „лучезарней румяного Феба" (I, 392), все генералы были равны, как шишки на ели (II, 39), „много здесь и померкнувших звезд, говоря прозаичнее: много генералов, лишившихся мест" (I, 502).

Другие тематические предметы комических сравнений: карточная игра (про одного игрока говорится, например, что он свиреп в игре, как гиена—I, 513) и театр (певцы ревут, как волки в ярости—II, 454); также полиция (I, 203), помещик (I, 19), помещица (II, 522), остзейский туз (II, 384), толстяк (II, 502), крестьянин-пьяница (II, 237) и др. Но вообще, комические сравнения у Некрасова отличаются вполне безобидным характером, не заключая в себе подлинных сатирических чувств—негодования или злости. Отчасти это можно об'яснить тем, что автор (поскольку это касается, например, цензоров и генералов) совершенно справедливо мог опасаться „отеческой" руки цензуры.

Обращаясь теперь к вопросу о степени оригинальности сравнений Некрасова, следует отметить, что в них встречается довольно много устно-традиционных образов, представляющих (целиком или с некоторыми изменениями) ходячие выражения

разговорной речи или заимствованных из народно-поэтических произведений. Особенно богата такого рода сравнениями поэма „Кому на Руси жить хорошо", и в других отношениях ярко-простонародная, крестьянская; но они не редки и в произведениях иного тона и характера, даже в чисто лирических пьесах.

В качестве примеров могут быть приведены следующие выражения: ревет, как шальная (I, 8), словно шальная, пошла я дорогою (I, 72), выскочил, как встрепанный (II, 6), как липочка ободранный (II, 53), молчал, как убитый (I, 516), черную, как смоль (I, 529), мрут, как мухи (I, 352, 553), как солнце горит (I, 243), как жар горят (I, 256), красный, как медь (I, 349), как серебро борода (I, 476), слезы, как град (I, 476), бродят, как тени (I, 189), черепахой тащиться (I, 560), дым столбом (I, 17), пир горой (II, 14), лебедками плывут (II, 34), так рады, словно каждого он подарил рублем (II, 38), что море синее, смолкает, подымается народная молва (II, 44), тощой, как спичка серная (II, 59), варом-варит (I, 19), ревмя-ревет (I, 21) и ряд других.

Но полное решение вопроса о степени оригинальности сравнений у Некрасова требует специальной работы, которая установила бы своего рода художественный фонд—известную наличность сравнений, существовавших до него в литературе; я совсем не касался этой стороны вопроса, оставаясь всецело в пределах поэзии одного Некрасова.

Произведенный здесь анализ сравнений Некрасова позволяет сделать некоторые общие заключения о его поэзии. В этих сравнениях с несомненной яркостью отразился материальный мир: люди и вещи, быт и природа; при чем все это тесно связано с русской жизнью того времени. Перед нами поэт-реалист, который не выходит за пределы эмпирической действительности, не отдается фантастическим снам и видениям, не погружается в утонченный психологизм (субъективизм романтического типа).

И эта действительность интимно близка поэту, она ему родная, своя: русский пейзаж и русский крестьянин. Экзотика (в природе и жизни человека), а также быт других социальных групп и классов (кроме крестьянства) у него на заднем плане. Его бытовые образы в большинстве деревенские

(земледельческие, аграрные) или вообще трудовые (недифференцированные, не связанные с определенными группами трудящихся), а из чисто заводских (производственных, индустриальных) можно указать, пожалуй, лишь на один:

Пройдут года в борьбе бесплодной,
И на красивые плиты,
Как из машины винт негодный,
Быть может, брошен будешь ты.
(I, 155).

Рабочих (в собственном смысле) у него почти нет. Передний план нарисованной им картины русской жизни занимают крестьяне („народ"). Вспомним ту эпоху, в которую жил Некрасов, и для нас станет ясно, что за словесной тканью аналогических образов скрывается поэт-народник.

О том же (о реализме и народничестве Некрасова) говорит и лексико-синтаксическая форма его сравнений. Выше было отмечено, что в этих сравнениях ярко представлены народно-поэтические и вульгарно-разговорные элементы языка. Вообще, поэтическая речь Некрасова не литературно-интеллигентская речь дворянско-классического типа (как она выражена, например, в творчестве Пушкина или Лермонтова); это речь разночинца 60—70 гг., сознательно снижающего высокий стиль предшествующей эпохи. Стоит сравнить, например, стихотворение Лермонтова „Казачья колыбельная песня" с пародией Некрасова „Колыбельная песня" (I, 9), чтобы ясно увидеть, как далеки друг от друга эти два стиля, два языка—дворянский и разночинский. Поэтическая лексика и эйдология Некрасова (в целом, а не одни аналогические образы) может быть понята только в плане этого разночинского стиля.

Итак, в сравнениях Некрасова в достаточной мере отразилась его социальная личность, полное выражение которой дает, конечно, его творчество в целом, во всех своих элементах—тематико-идеологических и формально-художественных. Это личность—поэта-разночинца, поэта-народника [1]).

Апрель 1922 г.

---

[1]) Эта статья была напечатана в „Свитке", № 1. Здесь она дается в переработанном виде.

Блок и Лермонтов.

(К проблеме повторяемости поэтических стилей).

В литературоведении не раз отмечалось явление повторяемости словесно-художественных стилей. При этом делались попытки об'яснить это явление, подчинить его определенной закономерности.

Так, П. Н. Сакулин в своей интересной работе „Синтетическое построение истории литературы“ [1]) устанавливает на ряду с другими номологическими обобщениями закон имманентных типов творчества, который он выражает в таких четких формулах: „На протяжении десятилетий и веков наблюдается повторение таких форм творчества, которые вытекают из одной первоосновы, и таких миросозерцаний, которые принадлежат к одному типу мышления. Немало сменилось у нас литературных школ и литературных стилей, а в основе их лежат два поэтических мировоззрения, которые идут параллельными рядами. Мировоззрения эти можно рассматривать в разных планах и именовать различно: искусство для жизни и искусство для искусства, реализм и романтизм, классицизм и романтизм, реализм и символизм, реализм и идеализм, реализм и ирреализм. Некоторые из этих терминов, как известно, имеют и более специфический смысл, но здесь они употребляются для обозначения основных типов творчества. В конкретном процессе литературной жизни эти типы получают то или другое воплощение, существуя рядом друг с другом и подвергаясь внутренней эволюции. Каузальные факторы дают перевес то тому, то другому началу, чем заслоняется факт

[1]) М. 1925 г.

сосуществования и получается впечатление некоего ритми ческого чередования“ [1]).

Мы видим, что исследователь сводит все данные в нашей исторической действительности литературные стили к двум основным типам—реальному и ирреальному (употребляем по следние из приводимых им обозначений), которые идут парал лельными рядами и в конкретном воплощении существуют рядом во все эпохи нашей литературной жизни.

Те же два основных поэтических стиля устанавливает и В. М. Жирмунский (в своей книге „Валерий Брюсов и наслед дие Пушкина“); они, по его словам, могут быть условно обозначены, как „стиль классический и романтический“. В связи с этим исследователь рисует такую картину движения русских поэтических школ в XIX веке: „Искусство Пушкина и поэтов его группы обладает всеми признаками стиля классического. В этом смысле Пушкин завершает собою развитие класси ческой традиции в русской поэзии, восходящей к Державину и Ломоносову и воспитанной преимущественно на француз ской поэтической культуре, в противоположность Жуковскому Тютчеву и Фету, примыкающим к немецкой романтической лирике. Лишь немногие из поэтов пушкинской плеяды сохра нили основные черты классической традиции, например, Бара тынский. Лермонтов и Тютчев, во многом связанные с Пуш киным, подчинили материалы, заимствованные от учителя законам иного, романтического стиля. Среди поэтов XIX века Пушкин имел много поклонников, но мало учеников. Пушкин скую традицию совершенно вытеснила другая, романтическая традиция, восходящая к Жуковскому. Символисты в этом смысле не внесли ничего нового: они примкнули к поэтиче скому стилю русской романтической школы. Лишь в самые последние годы замечается поворот, знаменующий действи тельное возвращение к Пушкину через голову всего литератур ного развития XIX века“ [2]).

Из этих слов В. М. Жирмунского не видно, признает ли он какую-либо закономерность в смене обеих традиций— классической и романтической; но другой исследователь И. Н. Розанов, пытается установить эту закономерность и

---

[1]) Стр. 86—87.

[2]) Стр. 92.

основываясь на принципе противоречия или отталкивания, замечаемого в литературной жизни, приходит к простому закону чередования двух основных стилей, которые он обозначает терминами „искусство для искусства“ и „искусство для жизни“ (статья „Ритм эпох“ в альманахе „Свиток“, № 3). Однако, П. Н. Сакулин, как было указано, считает это ритмическое чередование стилей кажущимся и думает, что в конкретной литературной действительности наблюдается сосуществование основных типов словесно-художественного творчества.

Итак, между названными здесь литературоведами (П. Н. Сакулиным, В. М. Жирмунским и И. Н. Розановым) нет единства в вопросе о порядке, в котором следуют один за другим устанавливаемые ими типы поэтических мировоззрений. Но все эти исследователи согласны в том, что этих типов два и что они проходят через всю историю русской поэзии, конкретно проявляясь в различных поэтических школах.

Это утверждение имеет большое значение для нашей науки. Но его необходимо уточнить и ограничить и прежде всего в вопросе об отношении между конкретными, исторически данными стилями, принадлежащими к одному и тому же типу. Имеем ли мы в этом случае простое повторение с незначительными вариациями или изменения по существу? Чем обусловливается сохранение на протяжении „десятилетий и веков“ (как выражается П. Н. Сакулин) основных признаков типа? Не являются ли эти признаки слишком абстрактным обобщением, не имеющим реальной ценности?

Все эти и подобные вопросы возникают, когда мы хотим применить закон имманентных типов творчества к изучению отдельных литературных течений и к установлению между ними той или другой связи. В этом смысле огромный интерес представляет один факт: русский романтизм конца XVIII и начала XIX века и отделяемый от него целым столетием русский символизм конца XIX и начала XX века принадлежат к одному типу творчества—романтическому или ирреальному. Спрашивается: какое действительное отношение между этими школами?

В. М. Жирмунский, как видно из приведенной выше цитаты, полагает, что символисты „не внесли ничего нового“ в старую романтическую традицию, т.-е. символизм является простым повторением романтизма. Но П. Н. Сакулин подходит к этому пункту более осторожно и замечает, что к этому утверждению

Жирмунского нужны „некоторые коррективы, поскольку сим волизм опирается на определенное философское и эстетическое миросозерцание". Однако „суть дела" остается для П. Н. Са кулина все же „бесспорной"; „романтизм перекликается с символизмом", как говорит он в другом месте [1]).

Вообще, позиция П. Н. Сакулина недостаточно здесь ясна и, конечно, метафора „переклички" между обеими школами нуждается в реализации; необходимо также уточнение слов о коррективах ко взгляду Жирмунского. Ведь если символизм опирается на иное философское и эстетическое миросозерца ние, чем романтизм, то можно ли вообще говорить об одном типе творчества? И если можно, то в каком смысле и почему? Нет сомнения, вопрос об отношении символизма к романтизму имеющий первостепенное значение для самой проблемы повто ряемости стилей, для устанавливаемого П. Н. Сакулиным закона имманентных типов творчества, требует более деталь ного, обстоятельного исследования. Беглые и слишком общие замечания В. М. Жирмунского явно недостаточны.

Предлагаемая статья представляет попытку подойти к этому вопросу конкретно. Однако я не беру его во всем об'еме, а только частично: я сопоставляю по творческой работе и поэтическому мироощущению двух поэтов: Блока и Лермон това, являющихся, в той или иной мере, представителями обоих искусств—символического и романтического. Я полагаю, что и при таком сужении темы вопрос об отношении между этими искусствами получит освещение, достаточное для уточнения и конкретизации закона повторяемости стилей.

Сопоставление Блока с Лермонтовым (а не с другим поэтом романтической эпохи, например, Жуковским) об'ясняется тем, что эти поэты, как увидим ниже, во многом близки между собой. Поэтому при общем сходстве их художественных методов черты различия между ними выступят с особенной выпуклостью, что как раз и важно для нашей цели. На самом деле, специфиче ские признаки стиля Блока (по сравнению с лермонтовским) позволят сделать заключение об отличительных признаках символического искусства (по сравнению с романтическим), а это даст некоторую возможность ответить на вопрос: является ли и в какой мере символизм повторением романтизма? Таким

[1]) Стр. 114, 85.

образом, мы подойдем вплотную, на конкретном материале, к проблеме повторяемости поэтических стилей. С общей установкой на эту проблему провожу я параллель между Лермонтовым и Блоком. Это не статья на тему о литературном влиянии. Факты этого рода привлекаются лишь постольку, поскольку они нужны для указанной цели.

Связь Блока с Лермонтовым была, несомненно, прочной и крепкой, можно сказать, органической. С этим поэтом-„демоном" проходит он весь свой творческий путь: в одном из первых стихотворений I тома „Когда толпа вокруг кумирам рукоплещет" (1898 г.) он пользуется в качестве эпиграфа стихами из лермонтовской „Думы", а за год до смерти он редактирует „Избранные сочинения Лермонтова" (1920 г.). Блок постоянно обращается к любимому поэту: цитирует его стихи в своих статьях, берет из него эпиграфы к статьям и стихотворениям, поясняет или подкрепляет его стихами свои мысли, пишет о нем статью для газеты „Слово", собирается писать рецензию на известную монографию о Лермонтове Н. А. Котляревского [1]).

При этом Блок высоко оценивает значение своего великого предшественника: включает его имя в „великую триаду демонов" русской литературы (Лермонтов, Гоголь, Достоевский), ставит его в ряду замечательных представителей русского художественного слова (Гоголь, Лермонтов, Толстой, Тургенев или Грибоедов, Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет, Соловьев), сопоставляет его, в качестве примера, с Михайловским и, наконец, утверждает, что „наследие Лермонтова вошло в плоть и кровь русской литературы" [2]).

Спрашивается, чем об'ясняется этот постоянный интерес Блока к Лермонтову, это никогда не ослабевающее чувство преклонения ученика перед уважаемым и любимым учителем?— Без сомнения, тем, что Блок чувствовал в Лермонтове „родную душу", находил в его поэтической исповеди отзвуки собственных переживаний. Известно, что Лермонтова (как и других больших поэтов) воспринимали по-разному в разные эпохи

---

[1]) А. Блок. Собрание сочинений. „Эпоха", Берлин, 1923 г., т. VII, стр. 199—200, 145; т. IX, 298. П. Перцов. Ранний Блок. М. 1922 г., стр. 45, 46. Письма А. Блока. „Колос", Л. 1925 г., стр. 124—125.

[2]) А. Блок. Собрание сочинений. Т. VII, стр. 27, 54, 55, 216. Также вступительная статья к „Избранным стихотворениям Лермонтова", стр. XV.

русской жизни или же в одну и ту же эпоху представители различных социальных групп. Разумеется, и Блок понимал и чувствовал поэзию Лермонтова по-своему, отражая в этом свою психологическую и поэтическую сущность. Поэтому проблема: Лермонтов в понимании Блока, имеет важное значение для понимания самого Блока.

Главный материал для решения этой проблемы дает известная статья Блока „Безвременье" (1906 г.), где в главе „Русская литература" он широкими мазками набрасывает эмоциональный, художественно-импрессионистский портрет певца Демона: „Лермонтов восходил на горный кряж и, кутаясь в плащ из тумана, смотрел с улыбкой вéщей скуки на образы мира, витающие у ног его... В ущельях, у ног его, дольний мир вел азартную карточную игру; мир проносился, одержимый, безумный, воплощенный на страдание. А он, стоя над бездной, никогда не воплотил ничего и с вéщей скукой носил в себе одно знание:

Я знал, что голова, любимая тобою,
С моей груди на плаху перейдет.

На горном кряже застал его случай, но изменил ли он себе? На лице его играла спокойная и почти веселая улыбка... „Пуля пробила сердце и легкое"... Кому? Тому ли, кто смотрел с крутизны на мировое колесо? Или тому, двойнику, кто в гусарском мундире, крутя ус, проносился в безднах и шептал сладкие речи женщине в черных шелках?.. В этом сцеплении снов и видений ничего уже не различить—все заколдовано; но ясно одно, что где-то в горах и доныне пребывает неподвижный демон, распростертый со скалы на скалу в магическом лиловом свете" [1]).

Мы видим, что Лермонтов рисуется здесь как романтик, великий демон и маг, живущий в таинственном сверхчувственном мире „снов и видений", презрительно отвергающий реальную жизнь. Стоя на „горном кряже", он „с вéщей скукой" смотрит, как у его ног, „в бездне", кружатся призраки-люди, проносится земной мир, „одержимый, безумный, воплощенный на страдание". И вместе с другими образами этого „дольнего" мира витает и двойник стоящего над бездной демона—офицер в гусарском мундире (т.-е. эмпирическая, общественная личность поэта).

---

[1]) Сочинения, т. VII, стр. 24—25.

Этот нарисованный Блоком образ Лермонтова окутан мистико-символическим туманом. Поэт имеет как бы двойственное бытие: одной стороной своего существа он где-то в мистической надмирности, другой—он здесь, на земле, в человеческом обществе. Но если освободить картину от этого тумана и перенести ее в логический план, то получится определенное указание на вполне конкретный факт психики Лермонтова, нашедший прямое выражение в его поэзии,—на двойственность поэта, в котором были соединены два противоположных мироотношения, два враждебных одно другому начала: ирреальное, романтическое (символ—„горный кряж“) и реальное, жизненно-социальное (символ—„бездна“).

Этой противоречивостью переживаний, двойственностью психоидеологии Лермонтова обусловливается трагизм его жизни—его великое страдание, происходящее от разлада между обольстительно-прекрасной мечтой и низменно-пошлой действительностью. С „вещей скукой“ взирает он на „мировое колесо“ реальности, сознавая, что это колесо грубо раздавит его нежную мечту и не пощадит его самого.

Отсюда чувство рока, жертвенной обреченности, неизбежной гибели, которое сопровождает Лермонтова на всем его творческом пути и которое нашло раннее выражение (ему было всего 16 лет) в приводимых Блоком его стихах [1]):

Я знал, что голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет.

Лермонтов всегда „жил этой лирикой случая“, говорит Блок в другом месте [2]),—и случай действительно „на горном кряже“ подстерег поэта.

Черту мучительной раздвоенности Лермонтова отмечает Блок также в письме к П. П. Перцову, относящемуся к тому же 1906 г. Здесь он об'ясняет одно место своей статьи о Лермонтове, написанной для газеты „Слово“, и, останавливаясь на опере Чайковского „Пиковая Дама“, говорит: „...Пушкин „аполлонический“ полетел в бездну, столкнутый туда рукой Чайковского—мага и музыканта, а Лермонтов, сам когда-то

---

[1]) Из стих. „Когда твой друг с пророческой тоскою“ (1830 г.).

[2]) Статья „О современном состоянии русского символизма“ (1910 г.). См. „Сочинения“, т. VII, стр. 194.

побывавший в бездне, встал над ней и окостенел в магизме, и кричит Пушкину вниз: „Добро, строитель!..“ Конечно, если это туманно написано, просто можно вычеркнуть“ [1]).

Да, действительно, это написано туманно; но все же общий смысл данного места ясен: здесь „побывавший в бездне“ [2]) (т.-е. дисгармоничный, трагически-противоречивый) Лермонтов противопоставляется „аполлоническому“ (т.-е. гармонически-светлому и цельному) Пушкину.

Таков портрет Лермонтова, относящийся, как указано, к 1906 г. Внес ли Блок в него какие-либо изменения позднее, мы не знаем, так как других характеристик и конкретных оценок этого „демона-поэта“ нет в известных его статьях и письмах. Только в 1918 г. в своем нашумевшем докладе „Народ и интеллигенция“ Блок отмечает в Лермонтове новую черту—реальную любовь к реальной России: „Это—конкретная, если можно так выразиться, „ограниченная любовь к родным лохмотьям, к тому, чего не поймет и не заметит гордый взор иноплеменный“. Любовь эту знали: Лермонтов, Тютчев, Хомяков, Некрасов, Успенский, Полонский, Чехов“ [3]). Помещая Лермонтова первым в этом ряду писателей, любивших „родные лохмотья“, Блок, конечно, имеет в виду его знаменитое стихотворение „Отчизна“, в котором поэт по-детски просто и откровенно выражает свою трогательную любовь к деревенской России—серой, бедной и пьяной.

Сказанным определяются главные очертания образа Лермонтова в восприятии и обрисовке его Блоком. Этот образ в достаточной степени об'ясняет нам, почему Блок с такой неизменной любовью относился к Лермонтову: в его творческом облике ясно выступают те самые черты, которые он выдвигал на первое место в характеризуемом им поэте.

На самом деле, Лермонтов, в понимании Блока,—поэт-романтик, который удалился от окружающей его действительности на „горный кряж“ фантастики и мистики; однако не мог там оставаться все время и часто падал в „бездны“ презираемой и отвергаемой им реальности и социальности. Здесь правильно указывается на соединение в Лермонтове двух

[1]) П. П. Перцов. Ранний Блок. М. 1922 г., стр. 46.

[2]) Здесь образ „бездны“ является уже символом противоречивых внутренних переживаний, а не реального мира, как было раньше.

[3]) Сочинения, т. VII, стр. 84.

противоположных мироощущений—ирреального, индивидуалистического и реального, общественного. Певец „Ангела“ и „Демона“, поэт звезд и снов, мечтательный поклонник „неба“,—он с неменьшей искренностью и силой поет песни „земле“ с ее надеждами, тревогами и борьбою. „Неземные“, „небесные“ мотивы постоянно чередуются у него с реальными, в частности—социальными, гражданскими темами („Поэт“, „Журналист, читатель и писатель“, „Сашка“, „Сказка для детей“, „Герой нашего времени“ и др.).

Но то же следует сказать и о Блоке. Верный рыцарь Прекрасной Дамы, певец „иных миров“, поэт-теург,—он часто прорывает окутывающий его мистический туман и выходит на широкий простор реализма и общественности. Начиная с 1904 г., в его поэзии четко звучат реальные, социально-гражданские мотивы, которые приводят в конечном итоге к созданию поэм—„Возмездие“ и „Двенадцать“.

Таким образом, оба поэта (Лермонтов и Блок)—д в у л и к и е: одно лицо у них обращено к „небу“, к потустороннему миру, к царству снов и видений, другое—к „земле“, к реальному бытию, к человеку и обществу. Какое из этих двух начал следует считать основным, подлинным для того и другого поэта?—Большинство исследователей на первый план выдвигают „небесный лик“, немногие (современные нам), наоборот, ведут борьбу за „земное лицо“. Лермонтов—„бунтарь и протестант, образец пламенного поэта-гражданина“ (Г. Лелевич), он „до конца своих дней оставался верным революции“ (А. В. Луначарский). У Блока „лицо крепкого, яркого, земного человека, общественно-революционного“ (И. Машбиц-Веров), надо „рассеять туман, которым окружили мистики образ поэта-гражданина“ (С. М. Городецкий) [1]).

Решить категорически указанный спор не представляется возможным. Но, думается, правильнее считать, что центральным, ядровым в поэтических индивидуальностях обоих художников слова было романтическое начало. Это обусловливалось их классовой природой—происхождением, воспитанием и жизнью в известной общественной среде, а также принадлежностью

---

[1]) Г. Л е л е в и ч. Поэзия Лермонтова. (Статья в „Полном собрании сочинений Л-ва“, ГИЗ. 1926 г.). И. М а ш б и ц-В е р о в. А. Блок и первая революция. („Звезда“ 1926 г., № 3). С. Г о р о д е ц к и й. Борьба за Блока. („Известия“, 1926 г., № 180).

их к литературным направлениям, в основе которых лежало именно это начало.

Но социальная динамика эпох, в которые жили оба поэта, властно заставила их спуститься с горных вершин романтизма и индивидуализма в широкие долины реализма и коллективизма и на некоторое время приобрести другой лик (несомненно, столь же подлинный) поэта-общественника и гражданина. Едва ли можно сомневаться, что их творческие пути шли именно в этом направлении—от небесного священнодействия к земному деланию. В этом отношении новейшие исследователи безусловно правы. И однако „звуки небес" не могли быть совершенно заглушены „песнями земли". В таких реалистических произведениях, как „Сказка для детей" Лермонтова и „Двенадцать" Блока (написанных притом в конце жизни того и другого поэта), в реально-жизненную ткань рассказа неожиданно вплетаются образы романтического порядка: чорт у Лермонтова и Христос у Блока.

Разрабатывая социальные темы, оба поэта выразили одинаковое отношение к окружающей их общественной среде: бунт против пошлости, лицемерия и духовного мещанства, ненависть к насильникам и угнетателям, связанные с бурными, хотя и неопределенными порывами к свободе. Тема отвращения, ненависти к „свету" является одной из основных в поэзии Лермонтова: „Смерть поэта", „Дума", „Первое января" и др. Но и Блок не менее остро и глубоко ненавидит „сытых"—тупую и жадную буржуазию своего времени, которую он „громко обличает" „тихими стихами": „Сытые", „Тропами тайными, ночными", „Да. Так диктует вдохновенье" и др.

Лермонтовская „Дума", в которой отразился резко отрицательный взгляд поэта на интеллигенцию 30-х годов (преимущественно дворянскую, частью примыкающую к светским, официальным кругам), была близка сердцу Блока. Ведь и он сурово осудил интеллигенцию своего времени в статьях: „Народ и интеллигенция", „Интеллигенция и революция". При этом можно найти и некоторые общие черты в обрисовке поэтами своих „поколений". Кроме того, мотивы „Думы" довольно явственно звучат в таких стихотворениях Блока, как „Накануне XX века" и „Мы все уйдем за грань могил" [1]).

---

[1]) Стихи, не вошедшие в собрания сочинений. Л.—М., 1925 г., стр. 53, 71.

Трагедия обоих поэтов в том и заключалась, что они резко разошлись со своей социальной средой и в то же время оказались не в состоянии окончательно и бесповоротно порвать с ней—уйти от своего класса в лагерь его врагов. Лермонтов „в стране рабов, в стране господ" оставался все же „господином" (см. напр. его письмо к бабушке от 28 июля 1840 г.: „Я получил бумагу от Степана насчет продажи людей, которую надо засвидетельствовать и подписать. Я это все обделаю и пошлю"), а также, презирая „надменный, глупый свет", он не мог сбросить с себя „светских цепей". Блок в борьбе старого мира с новыми людьми, пришедшими „из тьмы погребов", не пошел безоговорочно с последними, а только, с сознанием исторической неизбежности, примиренно и благословляя, уступил им свое (и своего класса) место в жизни: „Пусть заменят нас новые люди!"

Этот социальный разлад (с родными классами) приводит поэтов к индивидуальному разладу—с самим собой. Отношение Лермонтова к людям двойственно, противоречиво: в его сердце постоянно „с враждой боролася любовь" (стих. „Оправдание"). Теми же словами Блок говорит о своей душе: „И враждой и любовью она изошла" (стих. „Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух"; ср. еще стих. „Земное сердце").

В Лермонтове, как в его Печорине, два человека: „один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его". Блок еще острее переживает это раздвоение личности; поэтому-то тема д в о й н и к а занимает такое значительное место в его поэзии. В связи с этим можно указать, что у Блока встречается чисто печоринский мотив: поэт любил людей, шел к ним „с открытой и детской душой", но люди обманули его доверчивость, и он от них отвернулся, стал „холоден, замкнут и сух" (стих. „Ты твердишь", ср. слова Печорина, обращенные к Мери: „Да, такова моя участь с самого детства"...)

„Вещую скуку", глубокое знание призрачности, пустоты и бесцельности жизни,—знание, связанное с великими страданиями, отмечает Блок в Лермонтове. Но ведь эта „скука" (только выраженная в несколько иных формах) характеризует и его самого. Пессимистическая струя проходит через все творчество Блока. Уже в первом стихотворении 1-й книги „Пусть светит месяц" ясно выделяются мотивы тоски и острой

душевной боли—„бурного ненастья". И дальше эти мотивы („горькие думы, лохмотья печалей"), сочетаясь с другими—родственными (одиночества, мрачности и холода души, равнодушия к жизни, отсутствия веры в будущее, трагического разлада с людьми и с самим собой), прихотливо варьируясь и вступая в сложные комбинации с темами иного рода, раздаются нередко со страниц всех трех книг Блока.

Особенную напряженность и глубину принимает это чувство разочарования в 3-й книге, где оно сопровождается тяжелым, безнадежно мрачным раздумьем поэта: „Жизнь пустынна, бездомна, бездонна", „Человеческая глупость безысходна, величава, бесконечна", „Все призрак здесь—и праздность и забота и горькие года". В этих и подобных сентенциях уже—безоговорочное отрицание жизни, не оставляющее никаких путей к примирению с ней. Здесь Блок близко подходит к Лермонтову, автору таких стихотворений, как „И скучно и грустно" или „Благодарность".

Лермонтов „жил лирикой случая", говорит Блок, правильно отмечая один из любимых им мотивов—фаталистический, который выражается или в форме сочетания с образом „рока", „судьбы", или в виде эпитета „роковой". Но и у Блока мы найдем тот же мотив, как один из основных способов поэтического воспроизведения и об'яснения явлений жизни. Таковы, например, образы, сходные и по словесному выражению с соответствующими лермонтовскими: „Меня влекут судьбы удары" (ср. у Лермонтова: „Удар судьбы меня не обойдет"), „И колеблемый вьюгами рока" (ср. „Она увяла в бурях рока"). Что же касается эпитета „роковой", то он связывается у Блока (так же, как у Лермонтова) с самыми различными предметами и явлениями: „роковая отрада", „страсти роковой", „роковая жизни гроза", „роковая, родная страна" и др.

Этот поэтический фатализм у Лермонтова развивается параллельно с родственными ему мотивами трагической обреченности поэта, его гибели. То же дает нам и поэзия Блока, который нередко представлял свою будущую судьбу в аналогичных образах: „сердце тайно просит гибели", ему „гибель предстоит", в сокровенных напевах его музы слышится „роковая о гибели весть" и проч. (Ср. у Лермонтова: „Пускай я погибну", „И я погибну без следа", „И он погиб во цвете лучших дней" и др.)

Тема Россия занимает значительное место в творчестве Блока, начиная с 1905 г., когда он написал стихотворение „Осенняя воля“; при чем уже в следующем году (стих. „Русь“) эта тема принимает вид характерного для Блока мотива: любовь поэта к „нищете“ и к „лохмотьям“ родной страны. Такое отношение к России Блок подчеркивал, как сказано выше, у предшествующих русских писателей и в первую очередь у Лермонтова. Стихотворение последнего „Отчизна“ дает некоторые параллели к блоковским стихам на указанную тему:

И в праздник вечером росистым
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.

(„Отчизна“.)

Буду слушать голос Руси пьяной,
Отдыхать под крышей кабака.

(„Осенняя воля“.)

Итак, действительно Блок воспринял в Лермонтове то, что ему самому было интимно-близко и глубоко-родственно. Певец „Демона“ был во многом созвучен певцу „Прекрасной Дамы“ и „Двенадцати“. Отсюда сходство между обоими поэтами в тематико-эйдологическом отношении. Стихотверения Блока дают некоторые темы и образы характерные для лермонтовской поэзии, как например, отмеченные выше пессимистические мотивы, печоринская тема, фаталистические образы, тема „лохмотной“ России и др. Необходимо оговориться, что это сходство не свидетельствует непременно о влиянии Лермонтова на Блока, тем более, что текстуальных совпадений немного, и они отличаются очень общим характером—и следовательно, могут об'ясняться и независимо от лермонтовской традиции.

Но, конечно, во многих случаях нельзя отрицать и прямого воздействия Лермонтова на Блока, который не мог не искать у скорбного поэта 30-х годов средств и способов словесно-художественного оформления своих переживаний, родственных его думам и настроениям. Нет сомнения, Лермонтов был одним из учителей Блока (притом интимно-близких) в области поэтического искусства.

Из всего сказанного можно было бы притти к заключению что Блок—„Лермонтов нашей эпохи", как выразился К. Чуковский [1]), что у обоих поэтов мы имеем в сущности одно поэтическое мировоззрение, одно словесное искусство—только в двух индивидуально-конкретных его проявлениях. Но при ближайшем рассмотрении этого вопроса такой вывод приходится решительно отвергнуть. Лермонтова и Блока разделяет не только хронологическая грань (полувековой период), но и различие их по психологическо-поэтической природе. На этом различии необходимо остановиться более или менее детально.

Ирреальное отношение обоих поэтов к миру, покрываясь одним термином (романтизм), по существу не одинаково. Блок (так же, как и другие символисты той же разновидности школы) считал, что чувственный мир не имеет отдельного, самостоятельного бытия, что он лишь несовершенное отображение сверхчувственного мира, с которым можно единственно связывать подлинное существование, „об'ективность и реальность", как говорит сам поэт в своей статье „О современном состоянии русского символизма". Здесь же он дает превосходную иллюстрацию к этому своему взгляду. Русская революция,—указывает он,—„совершалась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений помрачения золота и торжества лилового сумрака, т.-е. тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах" [2]).

Подлинная революция произошла „там",—это „мятеж лиловых миров", а „здесь" (на земле) лишь одно из „чувственных проявлений этого мятежа", дающего „высшую санкцию всем" ее „историческим, экономическим и т. п. частичным причинам". Так понимает Блок отношение между обоими мирами—реальным и мистическим, и это понимание целиком отразилось в его поэтическом творчестве.

Как известно, характерным для Блока является особый тип лирической композиции, когда поэт соединяет в одном художественном целом мистику с реальным бытием, как например, в стих. „Черный ворон в сумраке снежном", где крепким композиционным узлом связаны две разнородных (можно сказать, разномирных) темы: реальная (поэт и „она" мчатся на лихаче)

---

[1]) К. Чуковский. А. Блок как человек и поэт. П. 1924 г., стр. 136.
[2]) Сочинения, т. VII, стр. 188.

и мистическая (образ вечности). Об этой композиции говорит Г. Е. Горбачев (в своей книге „Капитализм и русская литература"), раскрывая ее идеологическую сущность: это „форма, в которой Блок внушал читателю свое восприятие реального мира, как тонкой пленки над провалом в потустороннее [1]).

Более подробно разбирается этот тип композиции в нашей книге „Поэтическое искусство Блока": здесь вводится и термин для обозначения его: реально-мистическая композиция [2]). Описание ее дается на примере названного стихотворения „Черный ворон в сумраке снежном". Здесь, в начале повествования, самая реальная картина из жизни петербургской литературно-артистической богемы: поэт и „вольная дева" едут за город на лихаче. И вдруг этот лихач („рысак") каким-то непонятным образом соприкасается с потусторонним миром:

Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь, летит рысак.

Дальше другой, подобный же момент: поэт обнимает и целует едущую с ним женщину (реальнейший факт!), и вдруг опять вся картина пронизывается мистическими лучами потусторонности, и земное, ресторанно-цыганское непостижимо переносится в иной мир:

Страшный мир! Он для сердца тесен!
В нем твоих поцелуев бред,
Темный морок цыганских песен,
Торопливый полет комет!

В результате полное слияние двух реальностей: чувственной и сверхчувственной.

В этом стихотворении поэт вскрывает мистическую сущность земного бытия, показывает, что „в вещах окружающей действительности—знамения иной действительности" (слова Вяч. Иванова). Из других стихотворений этого композиционного типа можно назвать: „Незнакомка", „Из хрустального тумана", „Болотистым пустынным лугом".

---

[1]) Стр. 149.

[2]) Эта книга составлена мной совместно с Е. Ф. Никитиной. Глава „Формы и композиция лирики Блока" принадлежит мне. См. стр. 61 и след.

Еще чаще можно встретить у Блока другой вид лирической композиции, который в нашей книге назван иррациональным. Это такое построение стихотворений, когда образы следуют в каком-то хаотическом беспорядке, как бы отражая скрытую за эмпирической действительностью мистическую реальность, не подчиненную обычным законам логики. Сам Блок в упомянутой статье о символизме указывает, что „в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного“ [1]). Отсюда его обычный композиционный прием: странное, неожиданное появление какого-либо образа среди чуждых, инородных ему, а это является обыкновенно как результат скрещения различных метафорических рядов.

Иррациональная композиция особенно ярко представлена в отделе „Снежная маска“, напр., в стихотворении „А под маской было звездно“ (которое анализирует в этом отношении и Жирмунский) [2]). Здесь немотивированность перехода от одного образа к другому, логическая несвязанность тем создают настроение загадочного, таинственного, в результате чего время и пространство как бы теряют свою власть над миром и космос сливается с человеческим „я“, интуитивно постигающим иное, вневременное и внепространственное бытие.

Из того же мироощущения Блока вытекает и основной поэтический прием, который дал название всей литературной школе—символ. Необходимо заметить, что для символистов это не просто художественный образ, которому придается другое, обобщающее значение, или посредством которого иносказательно обозначаются предметы и явления, не входящие в его прямое содержание. (Так обычно понимается этот термин в поэтике). Для символистов и в частности для Блока символ—чувственный знак сверхчувственного бытия, обозначение, посредством земного предмета или явления, того, что происходит в потустороннем мире, или, как выражается Вяч. Иванов „ознаменование соответствий и соотношений между явлением (оно же „только подобие“, „nur Gleichniss“) и его умопостигаемою сущностью, отбрасывающею от себя тень видимого события“ [3]). Так, когда Блок в стихах о „Прекрасной Даме

---

1) Сочинения, т. VII, стр. 191.

2) Поэзия Блока. Сб. „Об А. Блоке“. П. 1921 г., стр. 120—121.

3) Борозды и межи. М. 1916 г., стр. 134—135.

многократно упоминает о весне, в различных словесных выражениях: „песни весенней намек", „в сумерках близкой весны", „незнавшие весны тоскуют над тобой" и др., то становится очевидным, что данный образ—символ, обозначающий то, что совершается в ином мире, в мистическом плане бытия.

Лексика и синтаксис Блока, а также его словесная эйдология, определяются в своем существе тем же миропониманием поэта: сверхреальное скрыто в реальном, которое является лишь его внешней оболочкой. Отсюда нередкое построение словесных образов (метафорических, эпитетических и аналогических) по приемам катахрезы и оксиморона, когда в одном поэтическом целом соединяются противоречивые, логически несовместимые представления: иррациональные метафоры и сравнения, синкретические эпитеты. Таковы, наприм., образы: „Я бросил сердце с белых гор", „Один и тот же снег белей нетронутой и вечной ризы", „синие загадки", „лазурная лень" и др. Отсюда также и такие синтаксические конструкции, когда предложение намеренно остается без подлежащего, или же подлежащее выражено неопределенно и загадочно: „кто-то", „что-то", „он", „неотвязный", „белый" и проч. [1]).

Все эти словесно-стилистические приемы, подобно указанным способам лирической архитектоники, вытекают все из того же мировосприятия поэта, которое можно условно обозначить термином: идеалистический монизм. Этим мировосприятием определяется в своем существе стиль Блока, как синтез, как органическое единство всех его художественных методов.

Теперь обратимся к Лермонтову и посмотрим: применимы ли к нему указанная поэтическая идеология Блока и обусловливаемый ею стиль. К сожалению, нам неизвестны теоретические высказывания Лермонтова (т.-е. вне поэтического творчества) на отношение реального к ирреальному. Но его поэзия дает более или менее определенные указания этого рода, и мы можем сопоставить в этой плоскости его словесное искусство с блоковским.

Читая стихотворения и поэмы Лермонтова, приходишь к несомненному выводу, что для поэта оба мира—земной и

---

[1]) См. подробности о стилистических и композиционных приемах Блока в указанной книге „Поэтическое искусство Блока", стр. 60—63, 118—120, 131—132, 140 и др.

небесный—не сливаются воедино, а каждый имеет самостоя тельное бытие. У него ангел несет на землю душу из „райски садов", которые, очевидно, находятся в ином плане существо вания, чем „мир печали и слез" („Ангел"). А вот как рисуетс другой ангел, совершающий обратное путешествие:

В пространстве синего эфира
Один из ангелов святых
Летел на крыльях золотых,
И душу грешную от мира
Он нес в об'ятиях своих.

Между земным и небесным мирами тянутся бесконечные эфир ные пространства, надзвездные сферы, куда Демон обещае вознести Тамару:

Тебя я, вольный сын эфира,
Возьму в надзвездные края...

Земная действительность только такова, какой она предста вляется нашим чувствам; она—не призрачная оболочка какой-т высшей, подлинной реальности, она сама—эта реальность Кроме нее, есть сверхреальность, но та в особом принци пиальном плане.

Если у Блока петербургский лихач „летит" по улицам ста рой столицы и тут же—„над бездонным провалом в вечность" то у Лермонтова путь к вечности только через смерть, т.-е через освобождение от земного бытия. Так, он обращаетс к умершему отцу:

Ты счастливей меня: перед тобой,
Как море жизни, вечность роковая
Неизмеримою открылась глубиной.

Романтическое мироотношение Блока выше обозначено терми ном „идеалистический монизм"; к Лермонтову следует при менить другое, противоположное обозначение—идеалисти ческий дуализм. Отсюда иные методы художественног оформления жизненного материала.

У Лермонтова мы не найдем никаких намеков на реально мистическую композицию. Правда, в ход земных событий у него часто вмешиваются существа, явившиеся с „той стороны"; но оба мира—„земля" и „небо" остаются все же неслитыми, строго обособленными. Отсутствует у Лермонтова также иррациональ ная композиция. В его стихотворениях течение образов вполне

естественно определяется законом причины и следствия; все здесь взаимно обусловлено и мотивировано в обычном логическом плане. Поэтому можно сказать, что лирическая архитектоника у Лермонтова, в противоположность блоковской, в общем рационалистична и логична.

В связи с этим, его фантастические видения (существа „того мира") облечены в плоть и кровь земной действительности; они материализованы и антропоморфизованы. Его ангел и Демон—по существу те же люди, только одаренные некоторыми особыми силами. Потусторонний мир представляется Лермонтову в земных, материальных очертаниях; все бесплотное становится плотью (сравнить, с другой стороны, выражение Блока, что в тех мирах „нет ни плотского, ни бесплотного").

В „Мужиках" Чехова есть любопытная сценка—разговор между двумя девочками, Сашей и Мотькой: „Она (Саша) посмотрела вверх на небо, широко раскрыв глаза, и сказала:

— Гляди на небо, не мигай,—ангелов видать.

Мотька тоже стала смотреть на небо, и минута прошла в молчании.

— Видишь?—спросила Саша.

— Не видать,—проговорила Мотька басом.

— А я вижу. Маленькие ангелочки летают по небу и крылышками—мельк, мельк, будто комарики".

Вот такое же, как у Саши, наивно-материалистическое, детски-простодушное восприятие потустороннего мира находим мы нередко у Лермонтова:

> В то утро был небесный свод
> Так чист, что ангела полет
> Прилежный взор следить бы мог.

Так рассказывает Мцири, и, право, его трудно отличить в этом отношении от чеховской Саши (только сравнения с комариками нехватает!). А ведь устами Мцири говорит сам поэт (особенно в описаниях природы), т.-е. тут почти нет преломления мира через психику бежавшего из монастыря юноши-горца.

Или возьмем образ Демона: этот герой, несмотря на свое небесное происхождение, настолько земной, что когда он произносит свою знаменитую клятву перед Тамарой, то забываешь об его крыльях (единственный традиционно-конкретный атрибут его как духа) и представляешь молодого человека

(может быть, в гусарском мундире, как Лермонтов), стремящегося преодолеть сопротивление удалившейся от мира девушки. А победив, герой, как и полагается влюбленному, „коснулся жаркими устами к ее трепещущим губам".

Если же обратимся к Блоку, то у него в этом отношении совсем другое: он, вообще говоря, не знает такой материализации и антропоморфизации потустороннего, мистического. Его „Прекрасная Дама" не имеет подлинного человеческого облика. Она—существо невыразимое и неопределимое в вещественных формах, скорее бестелесный символ вечно-женственного начала жизни, чем сама женщина, хотя бы из „того" мира.

Это различие в подходе обоих поэтов к сверхземному бытию выяснится с особенной рельефностью, если взять обработку Блоком тем, связанных с Демоном. Знаменитая лермонтовская поэма нашла отражение в двух стихотворениях Блока (в 3-й книге), носящих то же заглавие—„Демон". Первое из них („Прижмись ко мне крепче и ближе") дает особую трактовку одного из эпизодов 1-й части поэмы: Тамара пляшет в доме отца и к ней скачет ее жених. От Лермонтова перешли сюда такие детали, как „чеченская пуля" (в поэме—„злая пуля осетина") и „звучащая зурна". Но в целом это совсем иная концепция соответствующего места поэмы. Демон рисуется здесь такими чертами (рассказ от его лица):

На дымно-лиловые горы
Принес я на луч и на звук
Усталые губы и взоры
И плети изломанных рук...
И снится—в далеком ауле,
У склона бессмертной горы,
Тоскливо к нам в небо плеснули
Ненужные складки чадры.

Это лермонтовский Демон?—Нет, конечно. Это—Демон картины Врубеля, как воспроизводит ее сам поэт в своей статье „Памяти Врубеля": „Небывалый закон озолотил небывалые сине-лиловые тучи... Юноша в забытьи „Скуки", будто обессиливший от каких-то мировых об'ятий; сломанные руки, простертые крылья... где-то внизу ненужная чадра отошедшей земной Тамары"[1]). (Даже отдельные выражения статьи и стихотворения совпадают.) Что же такое этот врубелевско-блоковский

[1]) Сочинения, т. VII, стр. 199.

Демон?—В статье дальше говорится: „Падший Ангел и художник заклинатель: страшно быть с ними, увидать небывалые миры и залечь в горах. Но только оттуда измеряются времена и сроки; иных средств, кроме искусства, мы пока не знаем".

Итак, образ Демона—весть „оттуда", из той таинственной и подлинной реальности, о которой мы узнаем через искусство. Этот залегший в небывалых сине-лиловых горах Падший—действительность, а пляшущая под стонущую зурну Тамара и скачущий жених, которого поражает чеченская пуля,—это только сон, мечта, видение юноши-Демона. Мы видим, что Лермонтов низвел Демона ни землю, овеществил и очеловечил его, сопоставив его рядом с земной Тамарой; а Блок, наоборот, самое Тамару превратил в грезу этого надземного, покоющегося „в сине-лиловой мировой ночи" Демона.—Два мироотношения, два художественных метода.

То же самое дает нам другое стихотворение Блока („Иди, иди за мной"), которое является своеобразным развитием лермонтовских стихов в клятве Демона:

Тебя я, вольный сын эфира,
Возьму в надзвездные края.

Но если у Лермонтова Демон предлагает Тамаре „все, все земное", хотя бы и недоступное человеческим силам: „Лучом румяного заката твой стан, как лентой обовью" и т. д.,—то блоковский герой обещает своей возлюбленной уничтожение, т.-е. освобождение от земной оболочки:

И под божественной улыбкой,
Уничтожаясь налету,
Ты полетишь, как камень зыбкий,
В сияющую пустоту.

Любопытна здесь одна подробность: очеловеченный Демон Лермонтова целует Тамару (земной, реальный образ), тогда как у блоковского Демона проявление любви иное—не человеческое:

И на горах, в сверканье белом,
На незапятнанном лугу
Божественно-прекрасным телом
Тебя я странно обожгу.

(Ср. слова Блока в статье о Врубеле: „У Падшего уже нет тела,—но оно было когда-то, чудовищно-прекрасное").

Приведенные параллели показывают, что, заимствовав у Лермонтова образ Демона, Блок переработал его согласно своему миропониманию, которое, как видим, противоположно лермонтовскому. По поэтическим взглядам одного поэта материальный мир существует отдельно от духовного, при чем этот последний в известной мере материализуется (Лермонтов); у другого поэта материальный мир—лишь отражение, „знамение" надматериального бытия, и в лучах этой духовности растворяется сама материальная оболочка (Блок). Вот почему лермонтовский Демон явился под пером Блока таким же неземным, вещественно-неуясненным образом, как и Прекрасная Дама.

Из того же основного различия между поэтами вытекает неодинаковая природа употребляемых ими символов. У Лермонтова это—довольно частый в поэзии прием, когда художественный образ заключает в себе значения, не входящие в его прямое, вещественное содержание. Но эти значения остаются в плане земном, реальном, а не свидетельствуют о чем-то потустороннем, мистическом, как у Блока. Так, известное лермонтовское стихотворение „Парус" дает символический образ паруса, в котором поэт изображает неудовлетворенность и мятежность человека, жаждущего тревог и бурь. Можно как-нибудь по-другому об'яснить этот образ, но сущность его (парус символизирует известного рода человеческую психику) не выходит за пределы этого мира. Иное найдем у Блока. Так, в стих. „Сумерки, сумерки вешние" картина тематически напоминает лермонтовскую: плывущая по реке лодка. Но здесь эта лодка символизирует единение поэта с „тем" миром, где находится его таинственная Дама:

Тайна ль моя совершается,
Ты ли зовешь вдалеке?
Лодка ныряет, качается,
Что-то бежит по реке.
В сердце надежды нездешние,
Кто-то навстречу, бегу...
Отблески, сумерки вешние,
Клики на том берегу.

Если у Лермонтова в стих. „Парус" параллельные ряды явлений (прямой и символический)—физическое и психическое, то у Блока в указанном стихотворении эти ряды—реальное и мистическое.

То же следует сказать о лексико-эйдологическом и синтаксическом моментах стиля Лермонтова. Он редко употребляет иррациональные метафоры, сравнения и синкретические эпитеты, при чем степень их алогизма, удаления от реальных представлений сравнительно невелика. А главное—эти словесные образы ни в какой мере не говорят о скрытом за вещами бытии. Возьмем, например, эпитет „золотой", любимый обоими поэтами, которые связывают его со многими и самыми различными предметами и явлениями. Но у Лермонтова это простое проявление его любви ко всему блестящему, сверкающему, яркому. По словам В. М. Фишера (Статья „Поэтика Лермонтова") поэт „зажигает всю природу бесчисленными огнями; он видит всюду золото, серебро, алмазы, жемчуг, перлы, изумруд, кораллы" [1]).

У Блока же категория золотого имеет таинственный, символический смысл; ею он обозначает явления потусторонности. В своей статье о символизме он говорит о „золотом мече" и „о золотых нитях зацветающих чудес", как об отличительных признаках „тех миров", представших перед поэтом в начале его творчества. Вспомним также его слова, рисующие врубелевского Демона: „Небывалый закат озолотил небывалые сине-лиловые горы. Это только наше названье тех преобладающих трех цветов, которым еще „нет названья" и которые служат лишь знаком (символом) того, что таит в себе сам Падший: „И зло наскучило ему". Громада лермонтовской мысли заключена в громаде трех цветов Врубеля [2]).

Любопытно, что сам Лермонтов заключил „громаду своей мысли" в простые слова и реальные образы, а Врубелю и вслед за ним Блоку потребовались утонченные символы, которые трудно понять без об'яснительных указаний. У Лермонтова слова равны самим себе; цвета и блески у него только цвета и блески; у Блока это—вещественное изображение невещественных событий, происходящих в иных мирах; это лишь слабое отражение тех подлинных цветов, которым еще „нет названья"...

Мы видим, что символистическая поэзия Блока и романтическая поэзия Лермонтова, несмотря на многие отмеченные

---

[1]) „Венок Лермонтову", М. 1914 г., стр. 209.

[2]) Сочинения, т. VII, стр. 199.

выше черты сходства в тематике и патетике (настроениях), представляют в целом два различных искусства, за которыми скрываются два различных мироотношения. А эти мироотношения нетрудно осмыслить в социологическом плане.

В 30-е годы XIX в., на заре промышленного капитализма в России, в обществе с феодальными, средневековыми пережитками, в целом—малокультурном, вполне естественно господствует примитивное, близкое к традиционно-церковному идеалистическое мировоззрение дуалистического характера, в связи с наивным реализмом, примененным к потустороннему миру, с вульгарной материализацией мистического.

Но прошло три четверти века, наступила эпоха расцвета промышленного капитализма, и вместе с этим чрезвычайно усложнилось „общественное бытие", а в зависимости от него и „общественное сознание". Психика той части русской интеллигенции конца прошлого века, которая породила символизм, характеризуется сложными и утонченными переживаниями, умственным, книжным пресыщением, стремлением теоретико-философски обосновать „сны" и „видения" своего изощренного, капризно-прихотливого воображения. На почве такого рода психики старое дуалистическое мировоззрение естественно должно было принять новый вид—мистического монизма, который нашел выражение в символистической поэзии, в частности в творчестве Блока.

Теперь мы можем вернуться к началу—к проблеме отношения символизма к романтизму. Из проведенной нами параллели между Блоком и Лермонтовым ясно видно, что перед нами два разных мировосприятия, две особых литературных манеры, и, следовательно, говорить здесь о повторении одного и того же поэтического стиля невозможно. Нам могут возразить, что Лермонтов воплотил в своем искусстве далеко не все основные черты романтизма. Это—правильное указание, но оно в данном вопросе не имеет существенного значения. Все-таки Лермонтов относится в целом не к классическому, а к романтическому стилю поэзии (по терминологии Жирмунского). То же (и в большей мере) следует сказать относительно Блока. Оба поэта считаются представителями одного большого стиля—романтического. А между тем, как вытекает из предыдущего, их искусства, покрываясь одним термином, в сущности различны.

Может быть, кто-нибудь из старых русских романтиков окажется в некоторых отношениях ближе к Блоку, чем Лермонтов; но это ничего не изменит в решении нашей проблемы, так как за этой близостью также нетрудно будет вскрыть принципиальное различие. Возьмем, например, Жуковского, с которым связывают обычно начало романтического течения русской лирики и который был также одним из учителей Блока, его „первым вдохновителем" (по выражснию самого поэта). Но и этот прекраснодушный, чувствительный мечтатель-оптимист (во многих отношениях больше сентименталист, чем романтик) не дает в своем творчестве примеров ни рационально-мистической композиции, ни алогического течения образов, ни иррационального построения их, ни употребления символов (в блоковском смысле).

Да это и понятно: для Жуковского, как и для Лермонтова, „здесь" не сливается с „там"; в основе его поэзии лежит дуалистический принцип, а не монистический. Сходство между Жуковским и Блоком лишь в общем идеалистическом мировоззрении (существует сверхчувственный мир), но идеалистическая мысль у обоих поэтов течет по различным руслам.

Нет сомнения, что только отвлеченной схемой, абстрактными формулировками можно покрыть обе психоидеологии: романтиков начала XIX в. и символистов начала XX в. В конретном заполнении этой схемы, в реальном воплощении общих формул мы получим два различных художественно-психологических явления, иначе говоря, два стиля—романтический и символический.

Но, разумеется, мы не думаем отрицать известной близости между обоими стилями; мы не возражаем и против об'единения их в типологическом плане. Тем более, что это об'единение не является чисто формальным,—оно покоится на социологическом основании. Так, не подлежит сомнению, что в две отдаленных одна от другой эпохи (начало XIX в. и конец его) экономическое развитие России вызвало появление социальных групп с аналогичной общественной психологией, характерными чертами которой были ирреализм (мистицизм) и индивидуализм, связанные с аполитизмом и антиобщественностью.

Социальной основой романтизма являлась часть дворянской интеллигенции (среднепоместной и мелкопоместной), выбитая из колеи реальной жизни экономическим процессом первых

десятилетий XIX в. (превращение крепостнического хозяйства в капиталистическое), или же презрительно отвернувшаяся от этой жизни, которая (особенно после декабрьской трагедии 1825 г.) своей деспотически-бюрократической государственностью и связанной с этими общественной атмосферой мракобесия, холопства и лицемерия грубо и беспощадно давила передового дворянина, выросшего в это время до сознания высоких прав человеческой личности.

А социальной подпочвой символизма следует считать некоторые группы буржуазной интеллигенции конца XIX в., уклонившиеся от классовой борьбы своего времени (революционной демократии с капитализмом) и искавшие выхода из социального тупика в фантастике и мистике, в индивидуалистических переживаниях утонченно-культурной личности.

Но, конечно, обе социально-классовые идеологии (лежащие в основе романтизма и символизма) нельзя считать одинаковыми: они возникли все же на различной экономической почве, в неодинаковом социально-политическом и культурном окружении. Ведь их разделяет целое столетие—от первых шагов промышленного капитализма в России до полного его расцвета. Поэтому здесь может итти речь лишь об аналогии, об известном сходстве в переживаниях, идеях и стремлениях романтиков и символистов.

То же следует сказать и о словесно-художественном оформлении обеих психологий. На почве указанного ирреального мироотношения возникла в ту и в другую эпоху „поэзия звуков и лирических настроений, а не логического смысла и зрительных образов", как говорит Жирмунский [1]). Однако и это общее художественное устремление старых романтиков и новых символистов, конкретизируясь в зависимости от различного характера ирреализма у тех и у других (а это определялось неодинаковой по существу экономикой), привело к двум стилям, сходным в общих очертаниях, но разнородным по своей социальной и художественной природе.

Итак, символизм—не романтизм; поэтому нельзя говорить о повторении здесь поэтических стилей. Наоборот, все сказанное выше о взаимоотношении обоих искусств дает право

---

[1]) Валерий Брюсов и наследие Пушкина. П. 1922 г., стр. 92.

выдвинуть противоположный принцип (или закон)—неповторимости литературных стилей, как социологически обусловленных художественно-целостных данностей. Каждый поэтический стиль представляет явление, возникшее в определенных социально-экономических условиях,—явление специфическое, неразрывно связанное с определенным историческим моментом, в целом не повторяющее прошлого и неповторимое в будущем.

Но так как в основе каждого словесного искусства может лежать или реальное, или ирреальное отношение к жизни (оба эти жизнеотношения неоднократно повторялись в истории человечества), то по этому общему признаку все стили могут быть распределены по двум категориям: реальной (классической) и ирреальной (романтической). К этим категориям действительно применим закон имманетных типов творчества, выдвигаемый П. Н. Сакулиным.

Однако из приведенных выше фактов и соображений ясно, что этот закон очень мало обогащает наши знания в области литературоведения. Ведь появление вновь, повторение касается собственно не стиля, как художественно-конкретного единства, а самых общих его признаков, не выражающих его сущности, порожденной средой и эпохой.

При таком ограничительном понимании закона о повторяемости поэтических стилей становится очевидной неправильность утверждения В. М. Жирмунского, что „символисты не внесли ничего нового в старую романтическую традицию, идущую от Жуковского“ [1]). Наоборот, приходится сказать, что символисты, совпадая с романтиками в общей схеме ирреального мироотношения (романтический тип), а также в некоторых художественно-технических приемах (частью заимствованных из романтической поэзии), создали свое поэтическое искусство.

Следует еще указать, что самая повторяемость реальной и романтической категорий в поэзии не может быть определена, как простое чередование, т.-е. что за реальным искусством идет романтическое, потом опять реальное и т. д. Для этого необходимо, чтобы соответствующие стилям общественные психологии также ритмически сменяли одна другую,—чего, вообще, историческая действительность не знает.

---

[1]) Там же, стр. 92.

Смена общественных (в основе—классовых) идеологий в России, в зависимости от хода социально-экономической жизни с конца XVIII в. до наших дней, представляет очень сложный процесс, и связанные с этим вопросы еще недостаточно разработаны в науке. Думается, однако, что когда будет установлен этот „ритм эпох", то едва ли он покроется схемой правильного чередования: принятие жизни, потом отвержение ее, снова принятие и т. д. Диалектика общественного развития, конечно, сложнее и глубже.

Разумеется, все эти вопросы требуют дальнейшей работы от наших историков и литературоведов. Пока можно утверждать одно: типы творчества, повторяющиеся (в каком-либо порядке) или сосуществующие, означают широкие, отвлеченные обобщения, мало уясняющие конкретную природу явления. А если не выходить из пределов этой литературной конкретности, то следует твердо помнить, что здесь господствует закон историко-социальной обусловленности поэтических стилей, а следовательно, их неповторимости.

Январь 1927 г.

Последние песни Брюсова.

(Стилистический анализ сборника „Меа").

Пятьдесят лет—
пятьдесят вех;
пятьдесят лет—
пятьдесят лестниц...

Еще б этот счет! всход вперед!
и пусть на дне—
суд обо мне
мировых сплетниц!

Так заканчивает Брюсов свое стихотворение, написанное им в 1923 г.—к полувековой годовщине своего жизненного пути. Бесстрастное время подарило ему еще один год жизни, еще одну лестницу—на этот раз последнюю. Длинная цепь лестниц неожиданно оборвалась, и вот начался суд о покойном поэте. Среди судей найдутся, вероятно, и „сплетницы" (точнее „сплетники"), которые будут касаться интимных сторон его жизни и личности; но за изучение его обширного поэтического наследства принимаются не только любители литературы, но и подлинные исследователи—литературоведы.

Разумеется, время полного и, насколько возможно, об'ективно-беспристрастного суда над поэтом, с оценкой всех тридцати пяти литературных лестниц—лет его творческой работы над словом, еще не настало. В результате окончательного приговора окажется, вероятно, что эти лестницы не всегда шли выше и выше, вертикально поднимаясь вверх, что линия под'ема была своеобразной кривой, отметившей не только взлеты, но и падения его поэтического духа.

Пока же исследователю, в порядке предварительного обсуждения, приходится останавливать свое внимание на определенном

периоде творчества Брюсова—на том или ином цикле его лестниц-годов.

Настоящая статья посвящена последним песням умершего поэта—его сборнику „Меа", обнимающему стихи 1922—1924 гг. и появившемуся в печати, когда их автор уже лежал на траурном столе. Это—отдельные заметки и наблюдения над стиховой речью Брюсова—над его лексикой, эйдологией и фоникой.

Даже при беглом просмотре стихов „Меа" нельзя не заметить одной их особенности, это—обилие научных терминов и понятий, заимствованных из самых разнородных дисциплин. Здесь и история с мифологией, и физика с астрономией, и математика, и биология, и чистые и прикладные науки. Кажется, что поэт целыми пригоршнями берет понравившиеся ему ученые слова и прихотливыми рядами разбрасывает их по страницам своей книги.

Если собрать их все и выстроить в один ряд, то получится внушительная словесная рать—причудливая цепь таких слов, как диадохи, жакерии, ренессанс, эриннии, нереиды, мойра, атомы, монады, микроны, электроны, бипланы, аэро, ангар, координаты, интеграл, параллелограмм, хорда, меридиан, сателлиты, электроплуг, электротраллер и даже химическая формула воды—Ха-два-о:

Сцепень белых параллелограммов
В черных черточках—в свое жерло
Тянет Аустерлицов и Ваграмов
Бури вплоть до вихрей Ватерло.
(„Книга").

Над желто-зелеными лотос-колоннами,
Над всякими Ассурбанипалами,—
Вновь хмурился, золото-эбур,
Фидиев Zeus,
И на крае Неглинной—зебу,
мам, как в цейс.
(„Волшебное зеркало").

Нет сомнения, что здесь особый метод употребления слов и построения образов, определенный эйдологический прием, который можно назвать научно-художественным универсализмом. При этом поэт особенно любит относящиеся

к указанным дисциплинам собственные имена: мифологические, исторические, географические, а также имена известных деятелей искусства и науки. Это уже несколько другой словесно-поэтический прием, хотя и тесно связанный с предыдущим—художественный номинализм.

Вот для примера несколько рядов таких имен: мифологические образы—Персей, Икар, Пан, Геката, Гея, Мардук; географические названия: Гекла, Крабла, Монте-Кристо, Гольфштрем, Куросиво, Гоанго, Миссури, Непал; древние мудрецы—Конфуций, Пифагор, Демокрит; новые философы—Лейбниц, Ницше, Риккерт, Мах; математики—Эйнштейн, Кантор, Лобачевский, Риман; физики и химики—Деви, Пристли, Лавуазье, Фарадей; художники—Леонардо-да-Винчи, Гойа, Дюрер, Фра-Беато; поэты и писатели—их славные тени (много теней!) проносятся перед читателем „Меа", начиная Гомером и кончая Блоком.

Автор как бы любуется всеми этими именами и чтобы придать им больше выразительности и весу в стихе, нередко помещает их в конце строк—в качестве рифм. Таковы, например, созвучия: Бонапарт—бард, Ницше—низший, Ариостовы—остовы, Гомера—химера, Шекспир—пир, Новалис—взволновались, Мюссе—вальс-глиссе, Пушкин—хлопушки, Фет-Шеншин—шин, Державина—заржавлена, Языкова—музык его (сложная рифма), Тютчева—этюд чего (то же) и т. п.

Следует заметить, что ученые слова и собственные имена редко встречаются поодиночке, становясь малозаметными в обычной лексической среде, между обыкновенными, всем известными словами. Чаще они скопляются в одном месте, образуя целые строки и строфы. Таково, например, 4-стишие в стих. „Явь":

День Флориды—ночь Уэльса. Но иначе—
Изотермы жгут тысячи тел:
Топчут Гамлета Хорь-и-Калинычи,
Домби дамбами давят Отелл.

Или возьмем стихотворение „Эры", оно все—лишь своеобразный каталог имен и названий, географических и исторических:

Что Сан-Фриско, Сан-Пьер, Лиссабон, Саракузы.
Мир потрясся! пансейм! дым из центра веков!..
Киры, Кадмы, Сети, Цезари, Антонины,
Мчит свой бег Парфенон, дым—Пергамский алтарь.

Является вопрос: какой художественный смысл имеют отмеченные эйдологические приемы универсализма и номинализма?—Сам Брюсов в своих примечаниях к анализируемому сборнику стихов выдвигает проблему „научной поэзии", утверждая, что поэт „должен стоять на уровне современного знания. Было бы несправедливо, если бы поэзия навеки должна была ограничиться, с одной стороны, мотивами о любви и природе, с другой—гражданскими темами. Все, что интересует и волнует современного человека, имеет право на отражение в поэзии" [1]).

С этими положениями в общем можно согласиться, но дело в том—на кого рассчитана такая поэзия? Конечно, на читателя, который знает столько же, сколько и сам автор, т.-е. на эрудита, ученого-энциклопедиста, имеющего обширные познания в самых различных областях науки. А таких читателей у нас очень мало; это не массы, не тысячи и миллионы, а только небольшая группа, может быть, одиночки. Ведь и образованный человек наших дней не может обладать одинаковыми сведениями, с одной стороны, по общественным (гуманитарным) дисциплинам, с другой—по естественным наукам и математике. Кто, кроме узких специалистов, знает значение таких слов, как игуандон или симпосион?

Нет сомнения, „научная поэзия" Брюсова—искусство для немногих: для универсально образованных людей, для разного рода начетчиков и диллетантов-энциклопедистов. Может быть, в этой „избранной" среде она вызовет глубокие переживания, заразит эстетической взволнованностью (предположим, что это есть у автора) и даст эмоциональную работу воображению. Что же касается большинства читателей (в том числе и просто образованных), то для них эти научные элементы поэзии, эти малопонятные или совсем непонятные слова и образы покажутся скучными, сухими и холодными.

Зато разбираемые художественные приемы представляют большой интерес для исследователя, помогая выяснению и раскрытию творческого облика Брюсова, в котором совмещались два противоположных начала, две мощных, созидательных стихии—научная и художественная. В нем всегда, с самого начала его литературного пути, жил ученый, властно влиявший на поэта. Общеизвестны работы Брюсова в области истории

---

1) В. Брюсов. Меа. Собрание стихов. ГИЗ. М. 1924 г., стр. 97.

и теории литературы, особенно по изучению Пушкина и по вопросам теоретической поэтики. Меньше знают о его интересе к точным наукам, в частности к математике,—для многих, напр., явилось полной неожиданностью сообщение, что заслуженный поэт в Литературно-Художественном Институте читал лекции по истории этой науки, заменяя отсутствующего профессора.

Отсюда становятся вполне понятными и совершенно естественными разнообразные научные реминисценции в стихах Брюсова. Иногда здесь не более и не менее как результат его самостоятельных изысканий и изучений. Так, например, он употребляет формы Помпеи и Халд, и в примечаниях указывает, что они правильнее обычных форм—Помпея и Халдей [1]). Или в стихотворении „Невозвратность" он восклицает:

Миг, лишь миг быть Земле в данной точке вселенной!
Путь верша, ей сюда возвратиться ль и как?

И делает такое примечание, обнаруживающее знатока астрономии: „Движение планет вокруг солнца по эллипсам есть лишь условное допущение. В силу поступательного движения солнца, подлинные кривые, вычерчиваемые планетами в пространстве, нам неизвестны" [2]).

С этим интересом Брюсова к астрономии можно отчасти связать довольно употребительный у него словесно-поэтический прием космизма—прием широко распространенный у пролетарских поэтов первого призыва (напр., у Герасимова), хотя они, конечно, не опирались на такую прочную научную базу, как это было у Брюсова. Этот прием заключается в употреблении космических образов, в привлечении к поэтической разработке разного рода тем—представлений о вселенной, о звездных сферах, о межпланетных пространствах, о солнце и других небесных телах. Это—один из способов поэтической гиперполизации, имеющий целью выразить впечатление необ'ятности, чувство грандиозности при созерцании особенно важных и значительных предметов, подлежащих художественному воспроизведению. Таким предметом в стихах

---

[1]) Там же, стр. 99.
[2]) Там же, стр. 99.

„Меа", как и у пролетарских поэтов, является обыкновенно Октябрьская революция и связанные с нею новые явления жизни.

Вот, например, стихотворение, озаглавленное четырьмя великими буквами: „СССР". Здесь—своеобразный гимн Советскому Союзу, значение которого поэт выявляет в таких гиперболически-космических образах:

Эй, звезда, отвечай, на потеху ли
Ты навстречу солнца летишь?
Не к созвездью ль Геракла доехали
Мы чрез миро-эфирную тишь?

И дальше:

Эй, Европа, ответь, не комете ли
Ты подобна в огнях наших сфер?
Не созвездье ль Геракла наметили
Мы, стяг выкинув—Эс-эс-эс-эр?

В другом стихотворении, посвященном федерации закавказских советских республик („ЗСФСР") эти республики представлены как планеты-спутники („сателлиты"), которые вращаются вокруг своего солнца—России:

Вот на дальней орбите сбираются вкруг сателлиты.
Не малые ль зерна в могучий шар слиты?
Где уже притяженье иных, нам почти чуждых сфер,
Новый мир засветился: Зэ-эс-эф-эс-эр.

А стих. „Машины" поэт оканчивает таким победно-мощным порывом в космос:

Нам жизнь творят цилиндры, оси,
Эксцентрики, катки... Ждем дня
Корабль в простор планетный бросить,
Миры в связь мира единя!

Брюсов—поэт-эрудит, привлекающий в качестве словесно-художественного материала самые разнообразные имена и термины; но особенное внимание уделяет он образам историческим и географическим, так что можно говорить о лексико-эйдологических приемах историзма и географического

экзотизма, как о разновидностях общего приема—художественного универсализма. Поэт так рисует себя в одном стихотворении („Явь“):

Там, по памяти, в комнатах замкнутых
Бродят цифры, года, имена...

В этих „замкнутых комнатах“ Брюсова окружают великие исторические тени, которые раскрывают перед ним картины прошлой жизни человечества и навевают ему мечты-вопросы—научные и философские. Когда же он, в том же царстве воображения, выходит на широкий простор земли, перед ним, как в калейдоскопе, мчатся страны, горы, реки, острова...

Какую бы тему поэт ни взял, он развертывает ее при помощи указанных образов. Когда он, напр., говорит о женской груди, которую он целовал давно тому назад и которую никак не может забыть,—он сейчас же переводит картину в историческую плоскость:

Так все камни Эллады—в Капитолии Рима,
Первых ящеров лёт—в зигзагах стрижа.
Пусть целую другую! Мне только зримо,
Что я к той же груди, сквозь годы, прижат.
(„Та же грудь“.)

Но всего любопытнее, что и для гражданских, революционных мотивов Брюсов пользуется этими же приемами. В выборе таких мотивов сказался решительный переход поэта на сторону нового мира: он воспевает Советский Союз, Октябрьскую революцию, Ленина... И, однако, эти „новые песни“ он слагает по старым художественным принципам историзма и экзотизма. Так, его стих. „Магистраль“ в сущности—торжественная песнь в честь СССР, но она начинается образами из далекого-далекого прошлого:

Были лемуры, атланты и прочее,
Были Египты, Эллады и Рим...
Варвары, грузы империй ворочая,
Лишь наводили на мир новый грим...

А вот стих. „Ленин“, в котором величие революционного Октября выявляется сравнением его с давно пережитыми человечеством историческими эпохами:

Октябрь лег в жизни новой эрой,
Властней века разгородил,
Чем все эпохи, чем все меры,
Чем Ренессанс и дни Атилл.

В стих. „У Кремля“ поэту нужно показать, что мечты всего мира сосредоточены на Москве с ее Кремлем, и вот на поэтическую сцену выступает экзотика—длинный географический перечень:

С асфальтов Шпре, с Понтийских топей
С камней, где доккер к Темзе пал,
Из чащ чудес—земных утопий,
Где глух Гоанго, нем Непал...

Но особенно любопытно отмеченное выше стих. „Эры“, которое представляет по своему тематическому содержанию два списка имен, два каталога—исторический и географический. А между тем, это стихотворение по своему основному замыслу революционное, и его пафос выражен в лирических восклицаниях: „мир потрясся!“ и „все на слом!“

Итак, мы видим, что какую бы тему—индивидуально-интимную, личную или коллективную, социальную—ни взял поэт для своего произведения, он редко выходит за пределы указанных эйдологических приемов.

А от этих приемов нетрудно перейти к самому поэту, отразившему в них свою творческую личность. Что это за личность?—Со страниц „Меа“ ясно выступает индивидуалист, который всегда „наедине с собой“ (как он озаглавил один из отделов своего сборника). Вокруг него реют великие тени прошлого, и он тихо и вдумчиво беседует с ними, беседует с собой. Даже когда он вступает в царство новых социальных отношений, то и здесь он один,—с теми же старыми друзьями-тенями, которые помогают ему на прежней лире слагать гимны в честь новой жизни.

Но известно, что так в сущности было (порой еще ярче и обостреннее) и в поэтическом прошлом Брюсова—в годы его юности и в эпоху расцвета таланта. Поэтому можно сказать, что черта индивидуализма проходит через весь его творческий

путь—от символиста-антиобщественника до советского певца-коммуниста. Как ни старался он в последние годы своей жизни искусственно загладить эту черту, она всегда оставалась в нем, как подлинное ядро его психики, как его непреходящая социально-психологическая сущность.

Еще в 1896 г. (в первый, „декадентский" период русского символизма) Брюсов пишет известное стихотворение „Юному поэту":

Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета:
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее—область поэта.
Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно...

Здесь очень точно, четко-определенно, совсем по-брюсовски выражены основные устремления русских символистов первого призыва (декадентов 90-х гг.): романтизм, как отрыв от окружающей действительности („не живи настоящим"), индивидуализм, связанный с аполитизмом и антиобщественностью, и эстетизм. Эти устремления возникли на социальной почве 90-х годов в той части русской интеллигенции, которая заняла промежуточное положение в грандиозной борьбе пролетариата с буржуазией, трудящихся с эксплоататорами.

Не приставая сколько-нибудь определенно и твердо (по крайней мере, на продолжительное время) ни к одному из борющихся лагерей, эти интеллигенты с презрением отвертывались от существующих социальных отношений, от реального мира и погружались в самих себя, в свою утонченную болезненно-чуткую психику, находя успокоение от социальных бурь в упоении изысканной красотой—в самодовлеющем художественном образе, в опьяняющем музыкальном слове [1]).

В одной разновидности русского символизма романтико-индивидуалистическое мировосприятие привело к мистицизму—к вере в скрытое за эмпирическими вещами иное, сверхчувственное бытие. Отсюда символ, как средство раскрытия этого мистического бытия, и связанный с этим язык намеков

---

[1]) Е. Ф. Никитина и С. В. Шувалов. Поэтическое искусство Блока. М. 1926 г., стр. 7.

и неясных слов, отсюда противоречивое построение образов (приемы катахрезы и оксиморона) и иррациональная архитектоника произведений. Это течение символизма в 900 и 910 годы получило необыкновенно-четкое и проникновенно-мастерское выражение в поэзии Блока.

Другие символисты в целом остались чужды мистицизму; их отрыв от реальности характеризуется уходом в исторические воспоминания—к „любимцам веков", к „правде вечных кумиров", или в далекие от нас, почти фантастические страны. Здесь мы встречаем ясность и выпуклость образов, мастерскую чеканку стиха (ритмико-евфоническая организация его), начало рационализма и логизма в языке и композиции поэтических произведений. К этой разновидности русского символизма принадлежал Брюсов.

Г. Е. Горбачев связывает указанные черты брюсовского творчества с его социальным происхождением: „Брюсову как будто передались лучшие черты его предков, деловых, расчетливых, активных буржуа, выбившихся из рабского состояния энергией, упорством, самоограничением. Стихи Брюсова—четки, замкнуты в строгие формы; слова в них вески и многозначительны; язык довольно скуп и сжат, но живописно образен" [1]). Однако дело здесь не только в личности Брюсова, хотя бы и социально обусловленной,—такова была психоидеология известных групп русской интеллигенции 90-х и 900-х годов, возникшая в результате сложных экономических и социально-политических отношений того времени. Эта психоидеология определила основные методы символистической поэзии (другой, неблоковской ветви) и, в частности, словесно-художественное мастерство Брюсова с его приемами исторических роминисценций и географической экзотики, поэтического универсализма с номинализмом.

Вот почему поэт не нашел новых слов и образов, когда пооктябрьская Россия властно выдвинула перед ним новые темы. В одном стихотворении Брюсов гордо и несколько претенциозно заявляет:

Где Октябрь загудел в просонки
Человечества, я учу—
Собирать вдоль мировой Амазонки
Золотой каучук.

(„Волшебное зеркало".)

---

[1]) Г. Е. Горбачев. Капитализм и русская литература. Л. 1925 г., стр. 118.

Конечно, мы не заподозрим поэта в неискренности, не усомнимся в его вере, что он может прозаический каучук превратить в золото поэзии, да еще какой поэзии—октябрьско-революционной! Но, увы, читая последние песни Брюсова, в них не найдешь огненно-золотых, расплавленно-жгучих, подлинно-революционных слов и образов.

Его словесная эйдология—только разноцветные камешки, которые поэт тщательно собирает в историческом прошлом и экзотическом настоящем, и потом тонко и искусно отшлифовывает на своем поэтическом станке. Это все тот же эстетизм, который был третьим заветом „юноше бледному": „Поклоняйся искусству, только ему, безраздумно, бесцельно".

Брюсову дороги эти лексические камешки сами по себе, он явно любуется игрою света на их отточенных гранях, их ослепляющим, хотя и несколько холодным и сухим блеском. Из них он, опытный поэт-ювелир, составляет многообразные и неожиданно-причудливые ряды и узоры, которые складываются потом в целую мозаичную картину. Но мастеру-художнику, несомненно, милее отдельные элементы (слова-камешки и их прихотливые сочетания), чем целое—сама картина, все произведение.

Об этом свидетельствуют и другие лексико-эйдологические моменты стихов Брюсова (кроме рассмотренных выше приемов). На самом деле. В языке „Меа" обильно представлена а р х а и ч е с к а я стихия: слова и выражения устаревшие, частью заимствованные из литературного языка древней Руси (старославянского):

Пламени, что д р е в л е озарил...
И тех, что еще скрыты в з а в е с веков...
И им же дев Бактрийских п е р с и...
Народ? он—ставка. На-кон брошен,
Д а ж д е т, чья кость решит игру.

В связи с этим любопытно отметить а р х а и ч е с к и е н е о л о г и з м ы, т.-е. новообразования в духе старорусского языка, которые, подобно подлинным архаизмам, придают речи оттенок возвышенности, риторизма (высокий стиль). Таковы новые с у щ е с т в и т е л ь н ы е от глаголов или прилагательных: „сцепень" (сцепить), „алчь" (алкать), „лаз" (лазить), жужжь (жужжать), „квак" (квакать), „белость" (белый); п р и л а г а т е л ь н ы е, п р и ч а с т и я и г л а г о л ы: „ветер проиоденный" (иод),

„путь неиденный“ (не итти), „исканаленный“ (канал), „стусклена“ (тусклый), „безлетны“, „индских“ (вместо индийских), „симфонствуй“ (симфония), „рыдальствует“ (рыдание), „иначит“ (иначе) и т. п. К этому близко примыкает прием употребления во множественном числе таких существительных, которые в общепринятой литературной речи имеют только единственное число: воль, жажд, слав, древк, счастий, роскоши (им. пад. мн. ч. от „роскошь“).

Отмеченная лексическая струя сообщает поэтическому языку Брюсова характер нарочитой литературности, книжности и вместе с тем некоторой искусственности. Этот язык далек от разговорной, практической речи, особенно от речи широких народных масс—крестьян и рабочих. Но он нужен поэту-индивидуалисту, стремящемуся полнее и тоньше выразить свои изысканно-интеллигентские переживания, он нужен поэту-эстету, ценящему слова ради них самих.

Однако в этот строгий, несколько отвлеченный и старомодный язык изредка врывается народная стихия, снижающая в общем высокую поэтическую речь Брюсова. Мы найдем у него даже несомненные вульгаризмы—грубые, „неэстетические“ слова просторечия:

Где домовой прет спать в сарай...
А тучи смачно висли брюхом.

(Следует указать, что приведенные вульгаризмы имеют тематическую мотивировку: в этих стихотворениях рисуется жизнь деревни, крестьян.)

Словесные образы в поэзии Брюсова—метафорические, эпитетические и аналогические (в сравнениях)—отмечены той же печатью абстрактности, учености, далекости от жизни трудящихся классов, что и лексика в целом. Таково, например, изысканно-затрудненное определение человеческой мысли:

Но и мысли что?—сухие зерна
Пламени, что древле озарил
Чей-то сон над сваями, в озерной
Хате, ночь под черепом горилл.
(„Книга“).

Для понимания этой метафоры надо знать, что отдаленные предки человека были близки по происхождению и развитию

к обезьянам („гориллам“). Здесь выражение „сухие зерна пламени“ дает логически несовместимое, противоречивое сочетание образов (прием катахрезы). И все же это сочетание рационалистично, а не мистично (как обыкновенно бывает в таких случаях у Блока), т.-е. не говорит о каком-то особом, надмирном, „завещном“ (скрытом за материальными вещами) бытии. Если Блок глубоко-эмоционально, как реальность, переживал свои иррациональные метафоры („Над бездонным провалом в вечность, задыхаясь, летит рысак“), то Брюсов только поэтически „умствует“ (ср. его стих о мудрецах в мире электрона: „И умствуют, как ныне я“).

Из аналогических образов, указывающих на Брюсова, как на поэта-ученого, далекого от окружающей его жизни, можно привести, например, такие:

Скорбя, как Улисс, в далях чуждых, по дыму.
К парижской толпе припадал, как вампир.
Солнце влечет, как сатрап.
Эти груди, что спруты, тянулись ко мне ли?

Что касается эпитетики Брюсова, то необходимо отметить обычный для всей символистической школы прием отвлечечения эпитета, т.-е. замену прилагательного существительным, от которого зависит родительный надеж определяемого имени: „роскошь трав“ (вместо „роскошные травы“). Из эпитетов, отличающихся особенной изысканностью, можно назвать: годы давне-славные, смех перловый, черной молнией (здесь прием оксиморона).

Но, на ряду с образами высокого стиля (историческими и экзотическими), иногда встречаются бытовые и даже вульгарные (то же было отмечено по отношению к лексике вообще). Так, в стих. „Симпосион заката“ заход солнца представлен не в астрономических (космических) образах, а в гастрономических:

Эх, продлить бы разгул! Но взгляни: вянут розаны,
С молоком сизый квас опрокинутый месится;
Великанам на тучах с кофе чашечки розданы,
И по скатерти катится сыр полномесяца.

Или стих. „Буря у острова Эльбы“, где дается картина бури в образе аборта „средиземной девки“ (так цинично-вульгарно называется здесь море).

Встречается и несколько бытовых сравнений:

Ведь так просто, как счет, как сдача с кредитки,
С любовницей ночью прощаться в дверях...
И, иссякшей, тебе лишь не спится,
Как от блох, от автомобильных колес.

Эта бытовая эйдология представляет уже некоторый разрыв Брюсова с художественными принципами символизма. Здесь он сближается, с одной стороны, с Некрасовым, с другой—с современными ему футуристами и имажинистами. Следы влияния этих новых литературных течений определенно сказались в брюсовском образотворчестве вульгарно-бытового типа.

Брюсов любуется не только словами, но и звуками. Фоническая организация стиха всегда в центре его внимания. Это также говорит о поэте-символисте, так как символическая школа, по сравнению с нашей старой, классической поэзией, придавала огромное значение звуковой стихии. При этом у Брюсова несомненная страсть к изысканным созвучиям, особенно в области рифм. В этом отношении он существенно отличается от Блока, который почти никогда не уделял исключительного внимания конечным созвучиям, независимо от общего художественного задания. Брюсов, наоборот, ценит звуки сами по себе. Отсюда у него ряд изысканно-богатых и неожиданно-смелых рифм, чаще всего сложных (составных).

Таковы, напр.: млечности—меч нести, вскорчила—наперекор чело, иволги—лениво лги, притронуться—трон отца, срываемый—в трамвае мы, ландыши—план души, и т. п. Для рифмы оставляются в конце строки союзы *и*, *но*, чем нарушается естественная интонация, так как синтаксическое членение здесь явно противоречит ритмическому (прием „переноса“, enjambements):

В годы Кука, давне-славные,
Бригам ребра ты дробил,
Чтоб тебя узнать их главный и
Неповторный опыт был.
(„В тихом океане“.)

Рычи, орган, пронзительно,
Вой истово, литавр!
Пьян возгласами зритель, но
Пьян впятеро кентавр.
(„Карусель“.)

Вообще, нельзя сомневаться, что Брюсов усердно ищет новых, никогда не употреблявшихся в поэзии созвучий и, не замечая их вычурности и искусственности, любуется ими, как определенным художественным достижением. А сами слова, входя в состав рифмы, как-то обесцениваются в своем вещественном содержании и нередко кажутся случайными, неожиданно принесенными всевластным звуковым потоком.

Те же надуманные приемы поэт употребляет в общей евфонизации своей стиховой речи—в закономерной организации гласных (ударных) и согласных звуков. Если у Блока, по большей части, мы не замечаем звуковых заданий,—они как бы скрыты от читателя, то у Брюсова, наоборот; почти полная обнаженность приема, намеренное подчеркивание его. Это особенно ясно видно, когда поэт привлекает и связывает образы на основе аллитерации (повторения начальных согласных). Чаще всего эти слова (с одинаковым согласным звуком вначале) стоят рядом или, по крайней мере, в одном стихе; иногда при этом совпадают и другие звуки—гласные и согласные.

Таковы примеры:

А лунный луч лежит *(л)*
Ведет, как вел в века *(в)*
Гудел гигантский горн вселенной *(г)*
В тени, где тонь трясинных топей *(т)*
И свисла сеть волосяная *(с)*
По травам, трапам, тропам, трупам *(тр)*
И над полыми глубями в небе полное полымя *(по)*
Круги в круги закружены *(кру)*
Сквозь шелесты шелков и из волн валансьен *(ш-в)*
Лижут в дружном скольженьи *(ж)*

Из словосочетаний, где фонически связаны два рядом стоящих слова, можно указать: „звездной вязи“, „от жгучих жажд“, „извет ветвей“, „брешь в орешнике“, „писк птицы“, „чудовища грядущих дней“, „устали уст“, „медь метит“, „тропик торопит“, „Домби домбами“ и т. п.

Стилистические приемы Брюсова (только по другому сборнику—„В такие дни“, 1921 г.) были детально отмечены Б. И. Арватовым в известной статье: „Контр-революция формы“ [1]). Здесь содержатся верные в общем наблюдения

---

1) Леф, № 1-й 1923 г.

лексического, синтаксического и эйдологического порядка, но анализ наблюденных фактов сделан полемически-задорно и агитационно-суб'ективно. В конечном результате критик приходит к такому уничтожающему, беспощадному выводу: „Брюсов извращает революцию, шаблонизирует сознание, воспитывает статичность и архаизм эмоций, не говоря уже о том, что его творчество есть прямая помеха развитию искусства, поскольку Брюсов не только пишет стихи, но и учит их писать. Вот почему поэзия Брюсова, несмотря на ее „содержание", является ничем иным, как социально-художественной реакцией" [1]).

Этот вывод поддерживает в общем (только без ненужных резкостей и выкриков) Г. Е. Горбачев, который говорит о Брюсове: „Он, политически приняв коммунизм, не сумел отрешиться от старого способа мыслить, воспринимать, говорить. Проклятие буржуазной идеологии не было изжито им до конца. Брюсов говорит о революции словами националистическими, воспринимая Коминтерн, как национальное торжество России (см. конец „Третьей осени"). Брюсов сравнивает революцию с церковной обрядностью, связывает прямой преемственностью Кремль московских князей с нашим Красным Кремлем. Брюсов напыщенно, ненужно-учено и абстрактно восхваляет коммунистов неудачными историческими сравнениями" [2]).

Но Г. Лелевич, автор отдельной книги о Брюсове, не соглашается в полной мере с утверждением Г. Е. Горбачева, находя, что „в последних книгах Брюсова есть ряд стихов безупречных во всех отношениях", и что „несмотря на эстетическую бесплодность большинства послереволюционных стихов нашего поэта, эти последние представляют собою не „сплошную реакционную массу", а арену ожесточеннейшей борьбы патриархально-амбарного и буржуазного мировоззрения с пролетарским" [3]).

Мы видим, что арватовская оценка поэзии Брюсова, как контр-революционной по своей форме, не находит полного

---

[1]) Там же, стр. 230.

[2]) Два года литературной революции. Л. 1926 г., стр. 158.

[3]) В. Я. Брюсов. М.—Л. 1926 г., стр. 202. Курсив автора.

признания, а частью даже вызывает возражения со стороны других исследователей этой поэзии. И они, конечно, правы. Необходимо помнить, что новое социально-психологическое содержание не сразу создает соответствующую новую форму; некоторое время (иногда довольно продолжительное) оно пользуется старой формой, приспособляя ее, в той или иной мере, к новым психоидеологическим моментам. Так было, напр., при смене классицизма сентиментализмом, а этого последнего—романтизмом. Так обстоит дело и в наши дни.

С другой стороны, в поэтической форме следует учитывать нейтральные элементы—те общие словесно-художественные приемы, которыми могут пользоваться представители различных литературных школ. В классицизме XVIII века господствовала, как жанровая форма высокой лирики, ода, и в ней применялся эйдологический прием гиперболизма и в частности космизма. Но разве наши пролетарские поэты эпохи военного коммунизма не слагали революционных од с той же космической гиперболизацией?

Наконец,—и это самое важное,—каким стилем мог писать свои стихи Брюсов? Конечно, тем, который у него выработался еще на почве символизма. Отказаться от этого стиля значило отказаться от самого себя—не только от своей индивидуальности, но и от социальной среды, продуктом которой он являлся. А это, вообще говоря, возможно только в области чисто-интеллектуальной (принятие определенных взглядов), а не в плоскости эмоционально-психологической (полное перерождение психики), а следовательно, и художественной.

Совершенно прав Горбачев, говоря, что принятие Брюсовым коммунизма еще не означало его отказа от старых методов мыслить, воспринимать и говорить. И в этом заключался несомненный трагизм последнего периода его жизни. Искренно отдаться новому миру и не уметь воспеть его по-новому, переменить мировоззрение и оставить прежнюю лиру—это ли не трагедия!

Как гражданин, Брюсов отдал дань нашей кипучей современности, неутомимо работая в центральных государственных учреждениях и в литературно-художественном институте; но как поэт, он был „гость лет“ и охотно уходил в царство „поэтических бредов“ и даже самую современность рисовал

в заимствованных там образах, по старым приемам своего искусства.

Пятьдесят лет—
пятьдесят вех;
пятьдесят лет—
пятьдесят всходов.
Что день, то ступень,
и стук минут—
раздумья и труд
год за годом.

Да, поэт-ученый всю свою сознательную жизнь работал и думал, и эта работа и эти раздумья навеки вписали его имя в ту мировую книгу науки и искусства, из которой он так часто почерпал свои вдохновения.

Ноябрь 1924 г.

Образы в поэзии Герасимова.

(К эйдологии пролетарской поэзии эпохи „Кузницы“).

Под эйдологией разумеется здесь часть поэтики, изучающая словесные образы, т.-е. словесно-художественные элементы, получаемые в результате применения поэтом эпитета метафоры, сравнения, гиперболы и других подобных приемов поэтической лексики и синтаксиса[1]). Нет сомнения, что выбор и употребление словесных образов, способы их построения и сочетаний, вообще, эйдологические методы — характеризуют поэтическое искусство и отдельных авторов и целых литературных школ и направлений.

Поэтому анализ эйдологических моментов пролетарской поэзии имеет важное значение для выяснения ее методов художественного оформления словесного материала, а вместе с тем для выявления ее отношения к другим литературным стилям дооктябрьской и послеоктябрьской поэзии. Но такой общий анализ возможен лишь после предварительных работ, преимущественно описательного характера, посвященных творчеству отдельных поэтов, в связи с характеристикой соответствующих эпох в истории пролетарского словесного искусства.

Предлагаемая статья и является одной из таких работ. Она изучает основные приемы конструкции словесно-художественных образов в стихотворениях и поэмах одного из старших

---

[1]) Этот отдел поэтики называют также поэтической семантикой. Что касается термина „эйдология“, то под ним разумеют нередко учение о художественных образах, как более или менее широких поэтических обобщениях, являющихся целью поэтической работы автора и получающихся в результате всего произведения или значительной части его („внутренние“ образы). При этом следует заметить, что в лирике словесные образы часто являются в то же время и внутренними, и вообще здесь различие между теми и другими не всегда возможно строго провести.

представителей пролетарской поэзии, наиболее четко выявившего ее особенности в период „Кузницы"—Михаила Герасимова [1]).

Одним из наиболее характерных эйдологических приемов пролетарской поэзии является гиперболизм, в частности, как особый вид его, космический гиперболизм, или короче, космизм. Этот прием особенно ярко выражен в стихах Герасимова, который чаще, чем другие пролетарские поэты, строит свои образы по принципу чрезмерности, грандиозности, явного преувеличения размеров предмета или его свойств.

Поэтическая лексика Герасимова характеризуется частым употреблением таких гиперболических слов, как миллионы, тысячи, легионы, водопады, каскады, океан, цистерны, исполин, гигант и др.: „миллионы огненных зерен", „тысячи весен", „любви прибойный океан", „каскадом прений упоен", „гигант световой" (станок), „Советский Исполин" (послеоктябрьская Россия), „солнце негасимое золотыми цистернами вливает лучи в меня" и проч.

В большинстве случаев мы имеем здесь дело с гиперболическими метафорами; но нередко можно встретить также гиперболические эпитеты, сравнения и олицетворения: „железный, мощный, всемогущий", говорит поэт о русском пролетариате; или „труба, как посох исполина в его мозолистой руке" (о нем же); или символический образ „огнезарного жениха" (все тот же пролетариат) в „Итальянской поэме":

Он идет грозно и смело
Чугунной поступью масс.
Мечут молниевые стрелы
Тысячи вспыхнувших глаз.

Аналогичными чертами рисуются и олицетворенные заводы (в поэме „Сила"):

Чугунной поступью,
Опираясь на посохи труб,
Властно наступают на поля
Заводы.

---

[1]) Пользуюсь стихотворным материалом следующих книг Герасимова: „Завод весенний", изд. 2, М. 1923 г.; „Негасимая сила", М. 1922 г.; „Электропоэма", М. 1923 г.; „Дорога", М. 1924 г.; „Покос", М. 1924 г.; „Северная весна". М. 1924.

Прием эйдологической гиперболизации находит у Герасимова широкое применение: он употребляет его в самых различных случаях—при обрисовке психики и физиологии человека, при изображении отдельных явлений природы и жизни. Так, в его художественных представлениях фантазия течет „по жилам, жарко расплавленным свинцом", душа светится „костром", тоска „размолота громокипящей мельницей", у рабочих „под каждой блузой бьется Этна"; в горне поэт видит „металла золотой ручей", в мимозовом кусте—„костер золотого пламени" и т. д.

Даже свою поэтическую работу Герасимов рисует в тех же гаперболических образах; так, напр., в стих. „Я пришел с вешними зовами" он применяет к своим произведениям такие выражения: „цистерны буквенных зерн", „громовые песни новые", „рассеял солнечное семя в глыбы синих блуз"; а самая техника письма выражена в стихах:

Я писал на листьях котельных,
Макая в вагранках трубу.

При этом дается гиперболизованная характеристика вообще пролетарской поэзии:

Мельканья молний смелых
Над лесом труб и голов,
Это—стрелы
Наших огненных строф.

Но особенно охотно поэт пользуется гиперболическими образами при разработке тем о заводе, пролетариате и Октябрьской революции. Здесь он обыкновенно выходит за пределы земли и устремляется в космос; словесно-поэтический материал дают ему вселенная, звездные сферы, межпланетные пространства. Это уже особый художественный метод—к о с м и ч е с к и й г и п е р б о л и з м или просто к о с м и з м, как один из видов общего приема—гиперболизации образов [1]).

Здесь можно отметить несколько основных линий. Наиболее простой случай—это, когда поэт, рисуя земные предметы и

---

[1]) Иногда вместо термина „космизм" употребляется слово „планетарность". См., напр., книжку В. Д у б о в с к о г о: „О пролетарской литературе", М. 1924 г., стр. 23.

явления, привлекает в качестве сравнения или метафоры образы из космоса—планеты, кометы, звезды и проч.: „шаром планетным качалась его голова“ (о Ленине), „миллионы вольт в его взоре кометою ночь обожгли“ (о пролетариате), „вертятся шкивами планеты“ (о станке).

Более сложное применение приема состоит в том, что поэт как бы сам проникает в космос и там производит своего рода вселенскую революцию. Так, в поэме „Октябрь“ поэт восторженно восклицает:

Сияйте, заревые латы,
В них грудь, как сталь, закалена,
Сгребем мы лунною лопатой
С мундира неба ордена.
Метнем в вагранки и вулканы
Короны звезд и млечный путь,
Чтоб солнцеструйным ураганом
Их в небо бледное плеснуть.

Или в поэме „Станок“ поэт рассказывает, как он, рабочий, взял всю землю и „зажал ее ключом в станок“, и вот—

От неслыханной нагрузки
Северным сиянием вспыхнул мотор,
Задрожали небесные стены узкие
И целые мировые системы.

Иногда поэт как бы предпринимает космическое путешествие (коллективное, с другими рабочими):

Летим по солнечному следу
В недосягаемый эфир,
Пропеллер нашу пел победу,
Взрезая зорь зовущий мир.

В другом роде поэт описывает свои странствия по небу в поэме „Таинство труда“. Здесь он „в топке растаял, сгорел, по дымогарным трубам вытек“, а потом „прилип к журавлиному клину ускользающих в вечность птиц“ и „серебряной струйкой“ устремился к полярному кругу, где, возродившись, воздвиг „сфинкса с фабричной трубой“ [1]).

---

[1]) О космическом путешествии упоминается также в поэме „Негасимая сила“.

Нет сомнения, все эти взлеты поэта в космос не являются чистой фантазией, простой игрой воображения; еще меньше можно видеть в этом иррациональные, мистические настроения. Это лишь символические (или аллегорические) образы, посредством которых выражена „солнечная радость" поэта, опьяненного великой пролетарской революцией. По существу здесь все тот же прием эйдологического гиперболизма, только материал для него берется из астрономических сфер.

Следует заметить, что гиперболические (в частности, космические) образы характеризуют по преимуществу поэмы Герасимова (два сборника: „Негасимая Сила" и „Дорога"). Что же касается его лирических стихотворений, то здесь эти образы встречаются реже, а главное, они смягчены в своей чрезмерной грандиозности, которая в поэмах достигает, можно сказать, „напряжения в миллионы вольт" [1]).

Кроме того, изменение идет и по линии хронологической: приблизительно с 1922 года гиперболическая волна начинает постепенно спадать, и последние сборники его стихов „Покос" и „Северная весна" (1924 г.) в своих новых частях почти совсем лишены этой космически-грандиозной образности. Это вполне понятно: психологическое основание художественного гиперболизма—могучее, исключительно напряженное чувство поэта, а такое чувство естественно могло возникнуть и держаться в его психике в то время, когда он актуально переживал величайший в мире социальный сдвиг—Октябрьскую революцию, сопровождаемую бурями гражданской войны.

Эти солнечные, эмоционально-неповторимые дни рождения нового мира, дни окрыленной радости и безбрежных надежд, и породили тот великий пафос, который „кипящим пламенем" прошел через пролетарскую поэзию того времени и осветил „электрическими кострами" творчество Герасимова. Но когда разбушевавшееся социальное море входит в определенные берега, и наступают революционные будни,—эти эмоциональные „костры" гаснут: гиперболизм и космизм теряют свой психологический смысл и оправдание.

Вот почему гиперболические образы Герасимова в настоящее время почти не заражают нас вложенным в них чувством; они утратили для нас свою былую художественную действенность,

---

[1]) Слова самого поэта, относящиеся к силе динамо в „Электропоэме".

и мы нередко склонны воспринимать их, как пышную и холодную реторику—утомительную и скучную. Но эта реторика может снова стать поэзией, когда в общественной психологии появятся настроения, аналогичные октябрьским, когда, выражаясь словами поэта, социальная жизнь снова „вскипит тысячами весен".

Исследователь, в художественной оценке созданных Герасимовым гиперболических образов, должен стоять на исторической почве (хотя „история" здесь охватывает промежуток всего в несколько лет). С этой точки зрения следует признать, что анализируемые образы в целом выражали искренние переживания поэта в то время; да и построены они в общем удачно. Недочеты или провалы в этом отношении встречаются у него редко. (Здесь, конечно, нельзя обойтись без известного субъективизма).

Так, в упомянутом выше космическом путешествии поэта (в поэме „Таинство труда") чувствуется искусственное нанизывание грандиозных образов, за которыми не скрывается оправдывающий их лирический взлет творца-художника. Отдельные элементы нарисованной здесь аллегорической картины заводского самоубийства поэта и его странствований над землей могут быть восприняты, как поэтические, но в целом эта картина отдает некоторой надуманностью и манерностью.

Однако не нужно забывать, что эти черты до известной степени вытекают из сущности самого приема эйдологического гиперболизма, в котором всегда есть доля рассудочности, искусственности и риторизма. Гиперболические образы всегда несколько прозаичны по своей природе; здесь не вина поэта, а свойство употребляемого им художественного приема.

Иначе подходят к вопросу о космизме в пролетарской поэзии некоторые критики и исследователи. Так, Л. Д. Троцкий совершенно отрицательно относится к этой, по его словам, „пресной романтике космизма". Он говорит: „Мысль тут приблизительно та, чтобы весь мир чувствовать, как некое единство, а себя—его активной частью, с перспективой повелевания в дальнейшем не одной только землей, но и всем космосом. Все это, конечно, очень великолепно и ужасно как размашисто. Были мы курские и калуцкие; недавно отвоевали всю Россию, идем ко всемирной революции. Но нам ли задерживаться на рубежах „планетарности". Давайте зараз набьем пролетарский обруч

на бочку вселенной. Чего проще? Дело знакомое: шапками закидаем [1]).

Мы видим, что критик упрекает пролетарских поэтов в своеобразном революционном патриотизме, очень близком к старому, выражающемуся в известной формуле: „шапками закидаем". Но разве этот „патриотизм эпохи" не переживался в те дни широкими массами трудящихся, а частью и их вождями? Поэзия отразила здесь жизнь; а этого она не могла не сделать, это она должна была сделать. Что же касается „пролетарского обруча на бочке вселенной", то ведь здесь простая эйдология, а не идеология.

Этого не хочет понять Л. Д. Троцкий и в дальнейшем, пред'являя нашим поэтам еще большее обвинение: в родственности их космизма мистицизму. Он опасается, „как бы эта сомнительная тенденция затыкать провалы мировоззрения и художественного творчества тонкой материей межзвездных пространств не привела кое-кого из космистов к самой тончайшей из материй, к святому духу, в коем и без того много поэтических покойничков упокоивается" [2]). В этих словах тонкого и наблюдательного критика много остроумия и уничтожающей иронии; однако с ними никак нельзя согласиться. Приходится еще раз подчеркнуть, что космизм пролетарских поэтов в большинстве относящихся сюда примеров не идеологического (миросозерцательного), а эйдологического (образного) происхождения.

Конечно, с формой неразрывно связано содержание, и в данном приеме, разумеется, отразилось определенное мировосприятие поэта. Но почему это мировосприятие надо считать нереальным, мистическим? Выявленная здесь тенденция—полностью овладеть природой и в частности проникнуть в межзвездные пространства, возникла на материалистической почве—на блестящих завоеваниях техники. Разве научно можно доказать, что никогда в будущем человек не полетит „по солнечному следу в недосягаемый эфир"? Пусть поэт преувеличивает открывающиеся перед человеческим гением возможности, но при чем здесь мистицизм?

---

[1]) Пролетарская культура и пролетарское искусство. (В книге „Литература и Революция", М. 1923 г., стр. 155).

[2]) Там же, стр. 156.

Если же взять явно нереальные картины, как, напр., в „Таинстве труда", когда мозг поэта вытек дымогарной трубой, а он сам полетел в небе серебряной струйкой, то ведь здесь, как уже отмечалось выше, очевидная аллегория, характеризующая старый рабский труд и указывающая на переход к новому вольному труду после Октября.

Правда, здесь можно видеть отчасти и особое мироощущение поэта, когда он, по меткому определению А. К. Воронского, „как бы перестает чувствовать свой маленький комочек, именуемый человеческим „я" и тонет, растворяется в целом, во вселенной, в едином и нераздельном космосе" [1]). Это уже идеологический космизм, точнее, пантеизм, т.-е. особого рода художественное миросозерцание, поэтическая философия, состоящая в реальном одушевлении природы, вселенной и в растворении в ней, слиянии с ней человеческой личности.

С таким космизмом, конечно, можно связывать в известной мере и мистицизм и другие „грехи" (индивидуализм, отрешенность от жизни, пассивность), которые обстоятельно вскрывает Воронский в своем анализе пролетарской поэзии [2]).

Но спрашивается: много ли мы найдем в ней случаев пантеистического погружения человеческого „я" в космос, при чем таких, когда это явление нельзя понимать также и как условный поэтический прием?—На это следует определенно ответить: очень мало. У Герасимова, кроме указанной картины в „Таинстве труда", могут быть отмечены еще несколько примеров (в поэмах „Таинство посева", „Негасимая сила" и др.).

Вообще, нельзя говорить об идеологическом космизме как о чем-то систематическом, устойчивом, как о законченном мировоззрении или определенной тенденции, проходящей через все творчество того или другого пролетарского поэта. Это скорее мимолетные настроения, временные отрывы от реальной почвы, необходимая дань существу поэзии: ведь лирическое восприятие природы всегда пантеистично—в той или иной мере.

В громадном большинстве случаев мы имеем здесь дело с космизмом эйдологическим, т.-е. с охарактеризованным выше художественным приемом, который, вне всякого сомнения,

---

[1]) Статья „О группе писателей" „Кузница" (Сб. „Искусство и жизнь", изд. „Круг", М. 1924 г., стр. 137).

[2]) Там же, стр. 138—142.

служит для словесного выявления и оформления вполне реальных и земных чувств и стремлений поэта. Если Л. Д. Троцкий и А. К. Воронский в свое время били тревогу по поводу разбираемого явления, то это потому, что они недостаточно четко отграничивали идеологический космизм от эйдологического. А как раз этот последний является характерным для Герасимова и вообще для пролетарской поэзии, как органический, вытекающий из ее социальной сущности художественный метод.

Не нужно смешивать нового пролетарского космизма со старым буржуазным; это два различных восприятия мира, хотя они и покрываются сходными художественными приемами и обозначаются одним научным термином. Прекрасно говорит об этом П. С. Коган в своей книге „Пролетарская литература": „Космизм пролетарских поэтов, это—не романтический универсализм, не мистический порыв к бесконечному, не смутная вера в таинственные нити, протянутые от индивидуальной души человеческой к запредельному миру. Это не та поэзия русской предреволюционной интеллигенции, которую застали поэты „Кузницы", когда октябрьская буря расчистила душную атмосферу. Их космизм чужд тому квиетизму, не сочетается с тем равнодушием к скорбной драме нашего временного бытия, которые присущи Сологубу и Бальмонту [1]).

Несомненно, прав Л. Д. Троцкий в другом пункте, когда говорит, что „в космизме есть элементы почти что дезертирства от сложных и для искусства тяжелых дел земных—в межзвездные сферы" [2]). Но здесь вопрос переносится уже в другую плоскость: почему пролетарская поэзия того времени уделяла мало внимания „земным делам", т.-е. темам, непосредственно связанным с окружающей жизнью: быту рабочих, конкретным явлениям нашей общественности и т. д., и предпочитала разрабатывать общие темы о революции, о пролетариате, о значении завода?

И это явление, конечно, социально обусловлено. „Поэзия выполнила то, что она выполняет всегда и везде. Она рассказала о том, как чувствовали в те годы мы, а мы сами были абстрактны и романтичны" [3]). Для абстрактных же тем

---

[1]) Пролетарская литература. „Основа". Иваново-Вознесенск. 1926 г., стр. 28.
[2]) Ук. соч., стр. 155—156.
[3]) П. С. Коган. Ук. соч., стр. 22.

космизм, как один из приемов гиперболизма, был вполне целесообразным художественным методом: для выражения исключительно напряженного чувства требовались грандиозные, космические образы. Само же это чувство, воодушевлявшее рабочий класс России в огненные дни Октября, не заключает в себе, разумеется, ничего нереального и непролетарского.

Неодобрительно относится к космизму и Г. Лелевич, который, разбирая, например, стих Кириллова: „Нашей планете найдем мы иной ослепительный путь“ (стихотворение „Мы“), иронически замечает: „Я не думаю, чтобы находить нашей планете, т.-е. нашей земле, новый путь в мировом пространстве—входило в насущные потребности пролетарской революции“ [1]). Но это утверждение не серьезно: критик намеренно забывает, что здесь простая космическая метафора, реальный смысл которой сводится к устройству на земле нового порядка жизни (коммунистического), а ведь это и есть „насущная потребность“ пролетарской революции.

Особенную непримиримость по отношению к литературному космизму проявляет В. Дубовской в своих набросках „О пролетарской литературе“ [2]). Пока этот критик говорит, что „планетарность“ не нужна для рабочего читателя, с ним еще можно согласиться. Действительно, космические образы, в силу своей отвлеченности, аллегоричности, далекости от непосредственных интересов жизни, могут показаться для рабочих (по крайней мере, для той их части, которая мало разбирается в вопросах художественной техники) фальшивыми и скучными.

Но В. Дубовской не удовлетворяется этим упреком, он идет значительно дальше, квалифицируя космизм (и вообще гиперболизм) как в и з г и з м, т.-е. „мелкобуржуазный революционный пафос в пролетарской обстановке“, „высочайший тон при пустоте содержания, оглушительные слова, не связанные с живой пролетарской тканью революции, слова безответственные“ [3]). Тут все приходится отвергнуть самым решительным образом. Неверно утверждение о „пустоте содержания“,—таким содержанием является революционный пафос, и никем не

---

[1]) Г. Л е л е в и ч. Творческие пути пролетарской литературы. Л. 1925 г., стр. 29.

[2]) В. Д у б о в с к о й. О пролетарской литературе. „Новая Москва“. 1924 г., стр. 23—25.

[3]) Там же, стр. 26—27.

доказано, что этот пафос не пролетарский, а мелкобуржуазный, чтение же в сердце поэта (в лучшем случае, угадывание и интуиция) не имеет ничего общего ни с наукой, ни с серьезной критикой.

В. Дубовской пред'являет к визгизму (т.-е. гиперболизму) еще одно любопытное обвинение: в этом литературном факте проявилось стремление воплотить великий пафос революции в формы буржуазного искусства. Но какие это формы и в чем их неприемлемость для новой поэзии, исследователь не указывает, ограничившись общей оценкой буржуазного искусства: „тепличная истонченность, дряблость, растленность художественной формы, определявшейся пафосом шампанского, эротики, мистицизма“ [1]). Все это так, но какое отношение имеет эта характеристика к космизму пролетарской поэзии? Ведь надо было прежде всего доказать, что с этим приемом необходимо связана мистика и другие смертные грехи старого искусства. Но наш критик вообще ничего не доказывает,—он просто высказывает ряд суб'ективных положений, которые не в состоянии никого убедить.

Определеннее и глубже ставит вопрос о форме пролетарской поэзии (в общем в той же плоскости) Ник. Замошкин в своей статье: „Пролетарские поэты и пролетарский читатель“ [2]). Так, в одном месте он прямо говорит: „Герасимов—запоздалая дань ложноклассицизму в новой, противоклассической эпохе. Разве нельзя поставить знака равенства между сухой романтикой и ложноклассицизмом“ [3])? Итак, по мнению Ник. Замошкина, пролетарская поэзия идет в своей романтике (т.-е. в тех же гиперболических и космических образах) от ложноклассицизма, или правильнее — от русского классицизма XVIII в.

Нужно сказать, что здесь верно подмечено сходство между двумя поэтическими культурами, но об'яснение этому факту дано неверное. Во-первых, нельзя поставить полного знака равенства в отношении гиперболизации образов между пролетарской поэзией нашего времени и классическим искусством XVIII века. Во-вторых, о каком-нибудь заимствовании здесь не может быть и речи: „дани“ ложноклассицизму Герасимов, как и другие пролетарские поэты, конечно, не платил. Правильным

[1]) Там же, стр. 27.

[2]) „Печать и Революция“ 1925 г., кн. 5—6.

[3]) Там же, стр. 61.

здесь следует считать одно: гиперболизм и космизм, в связи с некоторыми другими приемами торжественной лирики, являются характерными чертами обоих поэтических направлений, хотя и разделенных хронологическим промежутком почти в полтораста лет.

Конечно, по темам, по предметам поэтического воспроизведения между „классиками" XVIII века (Ломоносовым, Державиным и др.) и современными пролетарскими поэтами лежит непроходимая пропасть: одни прославляли представителей царизма, основавшего свое величие на рабстве и нищете трудящихся, другие воспевают как раз этих трудящихся, в особенности пролетариат, несущий „всему миру голодных и рабов" свободу и счастье. Но психологически, по основному поэтическому настроению, по эмоциональному тону художественная позиция тех и других поэтов одинакова: дворянин Державин, искренно восхищавшийся добродетелями Фелицы-Екатерины и изображавший ее в своих одах как идеал правителя, и рабочий Герасимов, испытывающий искренний восторг при созерцании мощи пролетариата, представляемого также несколько отвлеченно, как идеальная сила истории,—психологически близки между собой.

Отсюда один и тот же прием эйдологического гиперболизма, нужный для словесно-поэтического выявления этого чрезмерного, „в миллионы вольт", восторга—как в старой хвалебной оде XVIII века, так и в новых гимнах пролетариату в поэзии наших дней: могучий пафос, напряженный эмоционализм, переполнявший художника, требовал там и здесь грандиозных и космических образов. Разумеется, Герасимов мог не знать или не вспоминать Державина (и уж во всяком случае он не подражал певцу Фелицы), и тем не менее сходство между обоими поэтами в указанном отношении не вызывает сомнения.

Так, одинаковое художественное задание и связанное с этим сходное психологическое состояние (можно сказать, одинаковая эмоциональная температура) приводят, при различии и даже противоположности поэтических тем и об'ектов, к одним и тем же методам словесного искусства. Конечно, сходство здесь в самом общем выражении приема гиперболизации образов, что же касается конкретизации (реального воплощения) этого приема, то она совершенно различна, в зависимости от эпохи и социальной среды.

На самом деле, гиперболические образы придворно-аристократической поэзии XVIII века по своему социологическому содержанию резко отличаются от аналогичных образов пролетарской поэзии. Так, например, в знаменитой в свое время оде Ломоносова „На день восшествия Елизаветы“ солнце рисуется такими чертами:

Великое светило миру,
Блистая с вечной высоты
На бисер, злато и порфиру,
На все земные красоты,
Во все страны свой взор возводит,
Но краше в свете не находит
Елизаветы и тебя.

А вот в каких образах рисует то же самое солнце Герасимов в своей поэме „На фронте труда“:

Солнце, довольно в постели
Под синей ватой спать!
Звонко кличут капели
Землю лучами копать.
От зимнего угара,
Солнце, на фронт труда!
Ждет твоего удара
Льдов порыжевших руда.

Здесь у обоих поэтов дано гиперболическое олицетворение солнца; но тогда как у Ломоносова „светило миру“ наблюдает красоту земли и отдает пальму первенства красавице-царице, у Герасимова оно должно работать. С одной стороны, бесполезная красота, с другой—полезный труд. Разумеется, это не случайное различие. В этом сказались два искусства, две психологии, две социальных среды: дворянская аристократия и пролетариат.

Или сопоставим космические образы у Державина и Герасимова. Первый в своей оде „Бог“ рисует вселенную в религиозном аспекте: звезды, планеты, солнца, горящие эфиры—все они „творят законы“, установленные божеством. А если взять поэму Герасимова „Станок“, то здесь владыка вселенной не бог, а человек, точнее—рабочий: он проник в космос со своим токарным станком и

Млечный путь перебросил
Приводным ремнем
И развесил фонари Стожар.

Итак, с одной стороны—бог, с другой—человек. Ведь это опять два мировоззрения, два класса, две поэзии.

Приведенные примеры (а их можно указать значительно больше) убедительно говорят о том, что пролетарская поэзия, применяя художественные приемы гиперболизма и космизма, т.-е. те приемы, которые господствовали также в русском классицизме XVIII века, вложила в созданные на основе этих приемов образы собственное содержение, отразившее психоидеологию нашей революционной эпохи. Можно, конечно, спорить о художественных достоинствах гиперболических и космических образов у Герасимова (в этом отношении они не одинаковы), но пролетарская природа этих образов едва ли может вызывать сомнение. Скованные „негасимой силой" поэзии, они безусловно выразили революционный пафос и пролетарское сознание своего творца.

Другой эйдологический прием, свойственный подобно первому вообще пролетарской поэзии, условно можно назвать индустриализмом; это—создание образов при помощи представлений, понятий и терминов, заимствованных из жизни завода, из царства машин, из мира техники и индустрии. Этот прием находится в самой тесной связи с тематикой пролетарской поэзии, которая преимущественно разрабатывает мотивы, относящиеся к указанным областям: певцы заводов и машин естественно рисуют всю жизнь в соответствующих образах.

Что касается Герасимова, то этот поэтический индустриализм выражен у него особенно четко и определенно—и тематически и эйдологически. Он часто говорит о заводе с его горном и домной, со станками и трубами, гудком и сиреной; при этом особенное внимание уделяет он стихии железа и машинам, являясь их постоянным и неизменным певцом. Из этого заводского железно-машинного мира берет он материал для своих метафор, сравнений и эпитетов.

Высказывался взгляд, что Герасимов влюблен не столько в машины, сколько в железо[1]). Однако с этим невозможно согласиться. Его „Электропоэма"—по своему восторженно-гиперболическому стилю—своего рода „Песнь песней", где возлюбленная поэта—железное динамо:

---

[1]) В. В. Сиповский. Поэзия народа. П. 1923 г., стр. 93.

Любовь моя незнаемая,
Знайте, друзья и другие,
Обнимаю динамо я,
Части ее упругие...
Милая, родная,
Я чую:
Губы—электрический родник,
Переплески его
И кипение пенное
В сердце мое стучит.

Правда, Герасимов—своеобразный поэтический Дон-Жуан, у него есть и другие возлюбленные: весна, земля и море, но в борьбе противоположных чувств все же побеждает динамо:

Весна, ты напрасно мне гладишь волосы...
Я слышу железный голос иной любимой.

Поэт назвал свое произведение „Электропоэмой"; действительно, и здесь и в других поэмах и стихотворениях очень много словесных образов, относящихся к электричеству. Надо хорошо знать соответствующий отдел физики, чтобы справиться с этой терминологией; у него встречаются и электроны, и вольты, и амперы, и герцевские волны, и вольтова дуга, и спираль Румкорфа; а его поэтический лексикон пестрит словом „электро", которое сливается с рядом других слов: электрокровью, электросоком, электромысли, электропульсы, электросердце и т. д.

Но Герасимов не ограничивается областью электричества, он также пользуется в качестве поэтических средств словами и понятиями из других отделов физики и техники,—мы найдем у него такие термины, как аэро, цепеллины, радио, ультрафиолетовый свет, инфракрасный огонь, астральные хороводы, озоновый запах и др.

В образах завода и связанных с ним предметов Герасимов рисует и человека и природу. Вот как он изображает голос человека:

Кричу грозово—
Так горло гудит паровое,
Железной брызнув пеной.

Или его страдание:

Робкий,
Заххлопни котельную топку
Своих страданий.

Или его душу, томящуюся любовью:

Она, стиснув зубы, вскрикнет
Под сверлильным станком любви.

Природа также дается Герасимовым в производственны образах: таково, напр., метафорическое определение, связанно с месяцем и звездами:

А месяц—покрасневший молот,
В вагранках звездных раскален.

То же и о солнце, в связи с психологией человека:

Сегодня солнце—вагранка,
Отливает светлые думы.

Такое же важное значение в эйдологии Герасимова имее и физика с техникой: в образах, заимствованных из этих обла стей, он изображает и физиологию человека и его психику а также живую и неживую природу. Так, любовь, по его опре делению:

Два тоскующих электрона,
Раз'единенных в непостижимом круженьи,
Невозможно стремящихся слиться.

Про мысли он говорит так:

В мозговой машине нашей
Огонь высекает динамо.

Или о желаниях:

А в сердце сквозь зимнюю стужу
Дрожь—
От солнца радиовести.

Подобным же образом индустриализуется у него и природа

Каждый бутон, каждый цветок
Это—маленькое динамо,
Разбрызгивающее семя и запахи,
Насыщенное пылью
И светлым электросоком страсти.

Сюда же можно отнести и представление о солнце, как о „гигантском зубчатом колесе“, или определение динамо, как „чудовищного тела, в котором бьется солнце“.

Таковы некоторые из многочисленных индустриальных (производственных) образов у Герасимова—этого певца машин, железа и электричества, „электропоэта“, если применить его любимое словообразование.

Является вопрос: каково происхождение и поэтическое значение этой „электропоэзии“?—Прежде всего нужно отметить, что индустриализм, как поэтическая тема или эйдологический прием, встречается еще у наших символистов, напр. у Брюсова и Бальмонта; дальнейшее развитие он получил у футуристов, уделявших значительное внимание машинно-технической культуре, в частности электричеству.

Эту художественную тенденцию усвоили и пролетарские поэты, при чем они связали ее не с общей жизнью промышленного города, как было раньше (урбанизм), а с тем, что им всего ближе и роднее—с заводом и машинами. Отсюда, с одной стороны, бо́льшая детализация терминологии (в а г р а н к а, ф о р с у н к а, к у в а л д а, б о л в а н к а, ф р е з е р, с у п о р т и др.), непонятной человеку, не работавшему у станка; а с другой—большая строгость и серьезность в употреблении самих образов, с которыми кровно, органически связан пролетарий. Вспомним, напр., стихи Герасимова:

Я не нежный, не тепличный,
Не надо меня ласкать,
Родила на заводе зычном
Меня под машиною мать.

Понятно, что такой связи между поэтом и заводом не могло быть у футуристов, представителей другой социальной среды.

Нет сомнения, индустриальные образы вошли в поэзию Герасимова не столько из литературы, сколько из жизни—ведь он сам до своей писательской карьеры был рабочим. Вот почему эти образы крепко утвердились в его сознании, стали его плотью и кровью—и легко, естественно, как бы сами собой, выступают в творческом процессе, какие бы темы он ни разрабатывал.

Только изредка, в некоторых поэтических словосочетаниях, чувствуется нарочитость, надуманность, головное стремление

во что бы то ни стало привлечь к поэтической работе заводско машинный мир. Таковы, напр., метафоры: „под сверлильны станком любви“ и „на токарном станке страданий“. Или в поэм „На фронт труда“ найдем, напр., такие строки:

С метлой грозово-грозною,
Ветер, на фронт труда!
Сметай опилки звездные
И молний провода.

Образы последних двух стихов, особенно „опилки звездные“ кажутся искусственными, неоправдываемыми непосредствен ными впечатлениями поэта, выходящими за пределы естествен ной ассоциациии представлений.

Здесь мы подходим к общему вопросу о границах метафо ризации вообще, а не только в области словесного индустриа лизма: есть ли нормы, ограничивающие построение и употре бление метафоры?—Старая классическая поэзия, в частност Пушкинская школа, знала, вообще говоря, р а ц и о н а л ь н у ю м е т а ф о р у, т.-е. основанную на очевидном или легко об'яс нимом сходстве образов. Но позднее символисты стали сбли жать образы по принципу случайной ассоциации, часто даж противоречивые, и метафора приобрела и р р а ц и о н а л ь н ы характер. Таких метафор очень много, напр., в поэзии Блока

Футуристы, а за ними имажинисты, пошли еще дальше в этом направлении, утверждая (теоретически и практически) абсолют ную, ничем неограниченную свободу образов, играя необыкно венно смелым и неожиданным, нередко логически нелепы сочетанием их. Однако эта свобода только кажущаяся; должн быть внутренняя взаимная обусловленность образов, скрыты эмоциональный стимул их сцепления, определенный художе ственно-психологический момент, связывающий в некоторо единство элементы, логически не сочетаемые. Без этого н может быть не только поэзии, но и просто связной, понятно речи, а получится никому ненужный набор слов.

Такое внутреннее об'единение образов в иррациональной метафоре вскрывается (правда, иногда с большим трудом почти всегда у Блока и у Маяковского, чего нельзя сказат про отдельных имажинистов (Мариенгофа, Шершеневича и др.) которые во многих случаях просто придумывали странны сопоставления образов, т.-е. создавали логическим путе

нелогические сочетания слов и представлений. Это, конечно, ребяческая игра, не имеющая ничего общего с поэзией. Стихотворение, если оно действительно поэтическое произведение, представляет живой поток словесных образов, из которых каждый должен быть обусловлен и, следовательно, оправдан всей художественной волной. Разумеется, критику и здесь нельзя обойтись без суб'ективной оценки; это неизбежно по существу дела.

Герасимов очень смело строит свои метафоры, неожиданно привлекая для разработки той или другой темы образы из самых различных логически-вещественных рядов; при этом по большей части они поэтически актуальны—вызывают нужное для целого произведения представление или эмоцию. Но изредка встречаются у него и неудачные метафоры—надуманные, искусственные (в роде указанных выше), или даже словесные сочетания, не поддающиеся никакому об'яснению—ни логическому, ни эмоциональному; таковы стихи:

Месяц в синем своде
Пригвожден звездой.

Здесь совершенно непонятна связь месяца и звезды: „звезда пригвоздила месяц" или „звезда вбита в месяц"—оба возможных смысла дают образы дурно-имажинистского свойства. Следует, однако, заметить, что вторая половина данного четверостишия заключает в себе превосходный образ, основанный на смелом метафорическом введении в картину наступления ночи представления „узды", связанного с звездами, что вызывает невыраженный словесно образ зари—коня:

Ночь зарю уводит
Звездною уздой.

Вообще, примеры неудачной метафоризации у нашего поэта сравнительно редки. В целом он—большой мастер метафоры, с помощью которой он создает четкие, эмоционально-глубокие и изящные образы. Это относится и к приему индустриальной метафоризации, которая носит у Герасимова в общем естественный, внутренно оправдываемый и поэтический характер. Самый же этот прием в пролетарской поэзии имеет важное социально-психологическое значение: поэт-рабочий, связанный с производством, с творческим трудом на заводе и

фабрике, необходимо, подчиняясь властной силе заполняющих его память ассоциаций, представляет весь мир, всю жизнь человека и природы в образах этого труда.

Правда, эта „негасимая сила" завода нередко чрезмерно и искусственно преувеличивается. Следует согласиться с А. К. Воронским, что у Герасимова люди и вещи „тонут, растворяются в этой силе", так что получается „своеобразный заводской пантеизм и привкус заводской схоластики, дающий сильно о себе знать в „Негасимой силе" и в „Электропоэме" и почти незаметный в „Заводе весеннем" [1]), а также (прибавим от себя) в „Покосе" и „Северной весне".

Этот заводской, индустриальный пантеизм так же, как и рассмотренный раньше космический (и там и здесь растворение человеческой личности—в заводе или в природе), находит психологическое об'яснение все же в том же пафосе Октябрьской революции, неотделимо связанной с пролетариатом, а следовательно, и с заводом. Но эйдологический прием индустриализации важен и в чисто художественном отношении: область поэзии безусловно расширилась новой сферой, новым и богатым запасом словесных образов, которые раньше совсем мало употреблялись в нашей поэзии, а теперь стали играть могучую роль носителей, проявителей и возбудителей поэтической энергии.

Разобранные эйдологические приемы космизма (вообще, гиперболизма) и индустриализма являются наиболее характерными чертами пролетарской поэзии; но ими, конечно, не исключаются другие способы создания и построения образов. Из этих способов на первое место следует поставить эйдологический натурализм, когда материал для образов берется из природы: из царства растений и животных, из явлений атмосферы, из солнечно-звездных пространств. Это находится в непосредственной связи с „природными" темами, которые охотно разрабатываются пролетарскими поэтами (разумеется в следующую очередь—после тем о заводе, рабочих и революции). Ведь пролетарские поэты, как и значительная часть русских рабочих, связаны, в той или иной мере, с деревней по крайней мере, в детстве, когда в психике человека (особенно в подсознательной ее сфере) откладываются самые

---

[1]) Назв. соч., стр. 144—145.

мощные и неизгладимые впечатления. Пролетаризация крестьянства—великий социальный процесс, характеризующий жизнь нашей страны за последнее столетие. Крестьянин отрывается от земли, покидает родную деревню и отдается городу и заводу. Но „деревенское" начало психики изживается нелегко; здесь „сознание" явно отстает от „бытия".

Любопытно в этом отношении первое стихотворение в сборнике Герасимова „Завод весенний", а именно—„В сады железа и гранита". Здесь поэт говорит, что он забыл свое прошлое, когда он был близок к родным раздольям—к весне, цветам, травам и полям. Но мы знаем, что это забвение относительное. Абсолютно забыть свою прежнюю „душу" невозможно. Пусть „былые дни среди полей" кажутся поэту далеким сном; но ведь этот сон такой весенне-радостный, что он всегда будет звучать в сознании поэта и выливаться в его песнях.

Поэзия Герасимова явно подтверждает это: „ожелезившийся" поэт нередко уходит от машин к природе—к „ветру воли", к „шелкам баюкающих трав", и вместе с этим его торжественные, электропламенные чувства сменяются другими переживаниями—мечтательными, нежными, интимно-лирическими. Отсюда у него натуралистические (природные) образы, которые он свободно применяет к вещам и людям, к жизни завода и к психике человека.

На заводе у Герасимова „медные сосны", „стальной лес", дым здесь „как чернобурая сосна", „горн как стог горящий сена", а его „белый пламень—спелый лен". В машинах и рычагах поэт слышит „не вой, а птичьи голоса" или видит „вагранковую метель". Весь завод у него „клубится тучами, гремит железная гроза". Это сплетение двух стихий—з а в о д с к о й и п р и р о д н о й, встречается у Герасимова постоянно; у него и завод в природе и природа в заводе.

Также и психический мир человека поэт выявляет при помощи натуралистических образов:

Как в черных ранах пашни вешней
Голубоглазый всходит лен,
Преображенный и не прежний
Я птицей к солнцу устремлен.

Душа поэта „снежинкой кружится" или „солнцем пламенеет"; сам он волен, „как водопад над вешним лугом".

Рисуя людей (реальные образы или создание своей мечты) поэт говорит о „стебельковых руках“ и „весенних глазах“ которые „блистают вишнями пахучими“; обращаясь к одному из обнаружений Монны Лизы (когда она поступила на завод) она восклицает:

Мимозой золотой апреля
Ты расцвела в ветвях стропил,
Но лепестки твои истлели
В железном зареве горнил.

Тематический и эйдологический натурализм особенно четко выявлен в одном из последних сборников стихов Герасимова „Покос“. Этот сборник (в своих новых частях) проникнут тонкой лирической волной нежных любовных переживаний, и эти интимные чувства поэта связываются с образами ясени, березки ржаного поля, луговых трав, а эти образы в свою очередь привлекают целый ряд словесных тем того же „природного“ характера. Так, в стих. „Ясень“ любимое дерево и любимая женщина искусно сливаются в один синтетический образ, овеянный глубоким лиризмом:

Ясенька моя любимая,
В сверканьи весенних рос,
Слитая, неотделимая—
Слиток солнца и мимоз.

Здесь еще можно думать о ясене—дереве, но дальше встречаются определенные указания на дорогого поэту человека:

Твое лучистое лицо...
Голос нежный и певучий...
В глазах твоих любимых, милых...

В другом стихотворении—„Сияла, светила и грела“, обращенном непосредственно к „ней“, поэт употребляет по отношению к любимой женщине тот же образ:

Мой ясень золотистый
У моего окна.

Любопытно в этом отношении еще одно стихотворение „Любовь—весенний светлый ливень“, являющееся поэтическим описанием любви. Здесь все образы, в которых реализуется любовное чувство, заимствованы из природы: светлый ливень

прозрачные небеса, радуга, цветенье растений и лучи солнца. Как это далеко от указанного выше „электрического" определения любви: „Два тоскующих электрона..."

В приведенных интимных стихотворениях Герасимова нет ни одного производственного образа; вся эйдология заимствована из природы (за исключением метафорического выражения: „слиток солнца и мимоз"). Но в других пьесах данного сборника натурализм идет рука об руку с индустриализмом. Таково, например, стих. „Березка", в котором соединение обоих образных рядов—заводского и природного, оправдывается самой темой: срубленная березка привезена на завод.

Или стих. „Хлебное лето", где поэт, нарисовав в глубоко прочувствованных тонах картину жатвы, несколько прозаически заявляет:

Только жалко—
Жатвенная хватка
Как века назад,
И электрическая жатка
Не пылит в глаза.

И заканчивает такой исповедью:

Любя колосовую косу
И пушок лепестковых щек,
Нежнее всего на свете
Мечтать и петь
О железной невесте.

Мы видим, что в этом стихотворении в мир „золотых колосьев" вторглась (думается, несколько насильственно) электрическая, железная стихия, и поэт поспешил напомнить, что он, несмотря на свои новые увлечения, не изменил постоянной возлюбленной—„железной невесте".

Но в общем в сборнике „Покос" Герасимов в меньшей мере—„поэт железа и огня" и в большей—певец глубоко личных переживаний, заимствующий свою эйдологию из мира природы, которую он нежно любит и тонко чувствует. Следовательно, в творчестве Герасимова как-будто намечается эволюционная линия: от индустриализма к натурализму. Но вероятно, это временные настроения. Ведь „железная невеста" все-таки для него „нежнее всего на свете".

С природою тесно связана жизнь деревни, и эта жизнь находит у Герасимова эйдологическое отражение в приеме

аграризации образов, т.-е. в применении к художественной разработке различных тем—представлений и понятий из области земледельческого, сельскохозяйственного труда, а также бытового уклада нашей деревни. Этот прием встречается у Герасимова, поэта-рабочего и поэта рабочих, разумеется, не часто; однако его нельзя обойти молчанием, так как на его основе строятся иногда целые картины. Таково изображение весны в начале поэмы „Таинство посева“:

Весна, весна...
Я чую ее огненной наседкой—
Белое яйцо земли она согрела
Под красным крылом зари.
Лопается скорлупа льдов
И тает в снежнице.

Здесь в основу метафорической картины весны положен сельскохозяйственный образ: курица насиживает яйца.

В другой поэме, рисующей мощное шествие индустрии в деревню, аграрные образы связываются с заводскими (из поэмы „Сила“):

Мы идем—стальные колосья
Срезать для грядущего...
Как снопы златорунные
С невысохшими васильками глаз...
Быть может обмолотят
На железном гумне.

Из других применений этого приема можно указать: перенесение на природу образа размешивания теста („Песня утренних зорь“) или образа доения коров („Негасимая сила“). Можно отметить и отдельные выражения этого же рода: „солнца золотое яйцо“, „огненными вилами“ (это про зарю), „жирно смазала онучи, как деготь. черная земля“ и др.

Анализируя случаи, когда поэт пользуется приемом аграризации образов, приходишь к заключению, что в общем этот прием вполне об'ясним и целесообразен: это не просто поэтический каприз автора, а желание дать при обработке деревенской темы деревенские же образы,—эйдология здесь соответствует тематике. Так, образ наседки на яйцах приурочен к описанию весны в деревне; образы доения и размешивания теста (в поэме „Песня утренних зорь“) связываются с летним утром в селе и т. п.

Что же касается характера аграрных метафор, то они отличаются большой изысканностью и в то же время некоторой искусственностью. Поэт, взяв за основу метафоризации какой-либо образ, например, доения, вносит в словесное построение связанные с этим образом детали: крынку, подойник, молочные капли („Песня утренних зорь“) или вымя, сосцы, ведра („Негасимая сила“). Получается художественный прием „реализации метафоры“. Но, конечно, при этом необходимо связать все детали с реальными предметами, и вот тут-то легко может произойти некоторая невязка, противоречивость, соединение в одном образе различных смысловых рядов.

Так и получилось в первой из указанных у Герасимова картин доения: здесь выражение „молочные капли звезд“ уничтожает в реальном молоке самое существенное для наблюдателя — его белый цвет; и невольно спрашиваешь себя: не стало ли это звездное (а в другой картине—золотое) молоко просто... поэтической водой? К счастью, такому заключению противоречит глубоко-эмоциональный тон рисуемых картин и их звуковое совершенство; в результате читатель почти убежден, что и прозаическое молоко может быть превращено очень искусным пером в золото поэзии. И однако в этом искусстве имеется, несомненно, значительная доля искусственности.

В своей красивой, грустно пленительной поэме „Монна Лиза“ поэт восторженно восклицает:

На быстролетное мгновенье
Взлететь от горнов в звездный храм...
Машина, оборви гуденье,
Дай хор светил послушать нам!

В этом восклицании сказался романтический порыв поэта к звездам, которые ассоциируются у него с представлением храма, т.-е. с религиозным образом. Здесь мы подходим к новому эйдологическому приему, нередко встречающемуся в стихах Герасимова,—литургизации, т.-е. зарисовки явлений жизни при помощи религиозных, литургических слов и представлений.

В только что приведенных стихах из „Монны Лизы“ реалистический завод противополагается романтическому храму; но

в другом месте той же поэмы оба эти представления (завода и храма) сливаются уже в один поэтический образ:

Мерцал завод вечерним храмом,
Улыбкой звездною одет...
Заводские гудки пропели
Проникновенные псалмы.

Те же богослужебные образы применены в поэме „Чучело" к природе, к картине утра в поле: здесь и литургия, и алтарь, и кадильница.

В поэме „Монна Лиза" прием литургизации применяется также к обрисовке вечернего неба:

На плащанице звездных гроздий
Лежит луны холодный труп.

Здесь же в религиозных образах рисуется трудная жизнь человека:

Где—храмы скорби нашей,
Где—черепов стена,
Где—Гефсиманской чашей
Душа вознесена.

В поэме „О проститутке", изображая революционное собрание „в женотделе, где кипел комсомольский шквал", поэт для выражения своей умиленной радости привлекает, в качестве сравнения, опять-таки образ храма—вообще наиболее употребительный в литургической эйдологии Герасимова:

Даже строгий Ленин
Всем улыбался в раме.
Хотелось пасть на колени,
От радости плакать, как в храме.

На страницах стихотворений и поэм Герасимова нередко можно встретить различные церковные слова: ладон, кадильный дым, кропило, иконостас, ризы, четки, мантия, перезвон и т. д. С ними можно поставить в связь архаизмы и славянизмы, а также названия предметов старинного, средневекового обихода, что придает речи Герасимова в отдельных местах значение высокого, торжественного стиля

персты, чело, ланиты, лик, уста, златоокая, златокудрая, ежевечерняя, витязь, царевна, венец, меч и др.

Эти литургические (и вообще архаические) образы встречают обыкновенно решительное осуждение со стороны некоторых исследователей пролетарской поэзии, так как, по их мнению, в таких образах отражается старое, идеалистическое мировоззрение. Эта проблема—трудная и сложная, и к решению ее нужно подойти очень осторожно.

Прежде всего следует отметить, что религиозные образы мы встречаем у самых различных представителей пролетарского художественного творчества, при чем у таких, которые совершенно свободны от всяких религиозных идей, а тем более, от всякой церковности—практической и идеологической. Так, в романе Бибика „На черной полосе" мы найдем подробно разработанный образ мастерской-храма: „Мастерская была похожа на храм каких-то железо-и огнепоклонников, посредине которого стоял жертвенник—широкая, приземистая печь. Перед лицом этой печи была неподвижная, точно изваяние, рослая фигура нагревальщика—главного жреца".

Аналогичные образы употребляет при описании машинного отделения и Гладков в романе „Цемент": „А самое важное, полное огромного смысла было только здесь, в этом блистающем и небесном перезвоне, во вздохе черных алтарей, крепко поставленных в тесные кварталы".

Нет сомнения, религиозная эйдология встречается у писателей, обладающих материалистической идеологией, и следовательно, образный момент находится в известном противоречии с миросозерцательным. Чем это об'яснить? Во-первых, тем, что поэзия с новым содержанием пользуется (особенно в начале своего развития) художественными методами, выработанными старой поэзией, отражающей отжившее мировоззрение. В связи с этим приходится отметить некоторую идеологическую нейтральность формальных моментов поэтического искусства. Одни и те же формально-художественные элементы могут войти в различные и даже противоположные по своей идеологии словесно-поэтические комплексы. Этим, конечно, не отвергается известная искусствоведческая формула об обусловленности формы содержанием. Но если „сознание"

часто отстает от „бытия“, то и художественная форма нередк
отстает от содержания.

Во-вторых, отмеченное выше противоречие вытекает из про
тиворечивости человеческой психики и в частности писатель
ской. Пролетарский поэт может быть законченным и совер
шенным материалистом и атеистом; но в его подсознательно
области могут носиться смутные видения религиозного мира
как психические явления, унаследованные от далеких предко
или, как воспоминание о ранних снах детства, когда он с ма
терью или с кем-нибудь другим в церковном полумраке пере
живал как бы нечто ирреальное, таинственное. Указание на
это можно найти у того же Герасимова, который вспоминает
о своих детских переживаниях, когда он „за вечерней в храм
к ресницам золотым приник“.

Наконец, в-третьих, не нужно забывать, что великий Октябрь
создав новый социально-политический строй, не создал еще
в целом нового быта. Наш быт проникнут еще многими эле
ментами церковности и религиозности. Храм, икона, звон коло
колов и т. д.—все это еще бытующее и для многих живое
поэтому, естественно, оно находит отражение и в нашей повсе
дневной речи и в поэтическом слове.

В силу сказанного, нельзя согласиться с теми критиками
которые упрекают пролетарских поэтов за то, что они упо
требляют в своих произведениях литургические образы. Это
не отрыжка старого идеализма, еще меньше „контр-революция
формы“,—это эйдологический прием, имеющий корни в реаль
ных условиях жизни. Едва ли можно сомневаться в том, что
религиозные образы в поэзии Герасимова имеют чисто худо
жественное значение: это, с одной стороны, способ выразить
(наравне с приемом гиперболизации) социальные, часто рево
люционные чувства восторга или умиления; с другой стороны
это—средство увеличить поэтический лексикон церковными
или архаическими словами.

Следует заметить, что этой религиозно-архаической эйдоло
гией Герасимов напоминает наших символистов. И это не слу
чайно. Символистическая поэзия оказала определенное влияние
на пролетарских поэтов; Блок был их учителем, по крайней
мере, в области поэтической техники. В частности, связь Ге
расимова с Блоком несомненна; на это уже указывалось в
нашем литературоведении. Так, М. А. Рыбникова, разбирая

стихотворение Герасимова „Я, отрок, рос в железном храме", говорит, что это отражение блоковского „Я, отрок, зажигаю свечи" [1]). Это верно: блокизм Герасимова здесь очевиден. Но в то же время специфически-блоковское, символическое сливается здесь со специфически-герасимовским, пролетарским: в старых образах рисуются новые начала жизни, и на место нежно-мечтательного певца Прекрасной Дамы становится „баян восстаний властных, поэт железа и огня".

М. А. Рыбникова усматривает в этом слиянии двух тематических и эйдологических миров определенный диссонанс. Да, это диссонанс; только не нужно забывать, что он заключается в самом приеме литургизации. А этот прием нельзя безоговорочно отвергать, поскольку он существует в современной поэтической практике. Конечно, как отмечалось выше, он противоречит материалистическому миропониманию; но бороться с ним теоретическим орудием почти бесполезно. Нужно, чтобы сама жизнь извергла его из своих недр.

Оценивая литургические образы Герасимова с художественной точки зрения, следует признать, что они не всегда удачны. Что значат, например, приведенные выше стихи: „На плащанице звездных гроздий лежит луны холодный труп?" Какой поэтический смысл имеет здесь слово „плащаница"?—Трудно угадать. С логической точки зрения здесь определенная невязка: зачем на плащанице лежать трупу? Ведь в церковном употреблении сама плащаница—изображение тела, т.-е. трупа Христа.

То же следует сказать про стихи из поэмы „Дорога":

Курилась пыль ладоном рыжим
Перед ледяным иконостасом Альп.

Ни поэма в целом, ни ее отдельные эпизоды не дают указания, зачем понадобились здесь поэту церковные образы. Если он словом „иконостас" хотел отметить величие Альп, то совсем неуместно словесное сочетание „ладоном рыжим", переводящее всю картину в несколько комический план.

Зато у Герасимова имеются и превосходные образы того же порядка, особенно в поэме „Монна Лиза", овеянной легкой

[1]) Книга о языке. М. 1925 г., стр. 239.

дымкой своеобразного заводского мистицизма. Кроме цитированных выше стихов, можно указать на следующее четверостишие:

Напоена слезами росными
Душа под мантией аллей,
Сверкает золотыми соснами
Лесной иконостас на ней.

Здесь слово „иконостас" в сочетании с „золотыми соснами" дает глубоко-эмоциональный, поэтически-суггестивный образ.

Наконец, в поэзии Герасимова следует отметить еще один способ сочетания образов—совсем особого рода: слова выбираются им по звуковому, евфоническому принципу—прием эйдологической евфонизации. Это об'ясняется главным образом тем, что в его стихе ярко выделяется именно эта сторона—звучание; отсюда такие евфонические моменты как накопление аллитераций или определенная организация гласных звуков.

Этот несомненный интерес поэта к фонике стиха связывается с его эйдологией: у него все звенит и поет: машины солнце, звезды, ручьи, море, листья на деревьях, вся природа Таковы стихи: „Солнце звенело золотом", „Звенящей звездой бы взлететь", „Ты пела в звонах молотка", „В вагранке пламенем поющей", „И слышу золотое пение сокровищ, спрятанных во мне" и т. д.

Даже к собственным стихам поэт обращается с такими словами:

Песни мои, звените,
Радугой гори, звон!

И действительно, у Герасимова стих звонкий и певучий; акустическая, евфоническая действенность его вне сомнения Замечается любовь поэта, с одной стороны, к шипящим свистящим звукам особенно *ж* и *з* (может быть, это влияни слова „железо", очень часто встречающегося в его стихах) с другой стороны—к плавным звукам *л* и *р*. На основе эти и других звуков и их сочетаний строятся у него отдельны стихи и даже целые строфы и стихотворения. Любопытна этом отношении IX глава поэмы „Монна Лиза", где шипяща аллитерация особенно подчеркнута, так сказать, выпирае из стиха:

Подснежник нежно нежится
В журчанье ручейка,
Овражек чутко снежится,
Оранжева река...

Конечно, та или другая аллитерационная волна, проходя через стихи, привлекает соответствующие слова и тем самым частично обусловливает употребление здесь определенной метафоры, а, следовательно, является организующим эйдологическим принципом. Явных примеров этого приема евфонизации образов у Герасимова немного; но они все же могут быть указаны. Так, в той же IX главе „Монны Лизы" найдем несколько образов, построенных по этому принципу:

Жасмином жгуче женственным
Ужалена душа.

Здесь и эпитет и сказуемое метафоры, и, конечно, они явились в силу евфонического задания поэта (аллитерация на *ж*); без этого он, может быть, нашел бы иные образы.

Или еще стих: „Ресницы жаждой влажатся"; это очень смелая метафора: слеза—жажда, и ее трудно об'яснить без помощи аллитерации (на *ж*). Но раз поэт создал этот образ, он поддерживает его в дальнейшем другими словесными сочетаниями в том же аллитерационном плане:

Гляжу на журавлей,
Как радужно миражутся
Над кружевом полей.

Здесь угадывается желание поэта („жажда") лететь вместе с журавлями; но отдельные слова могут об'ясняться той же звуковой стихией, например, „кружево полей".

И из других произведений Герасимова можно извлечь аналогичные примеры. Таковы стихи в поэме „Весеннее":

Лунная дымка на плечи
Из голубых горностаев.

В последней строке соединены образы логически противоречивые: голубой цвет применен к горностаю; это так называемый „синкретический эпитет". Несомненно, здесь сыграла определенную роль аллитерация гол—гор.

Или в поэме „Таинство посева“ стихи:

В голубом
Дружным голубем плещет
Ворон зимнестужных дум.

Сочетание здесь образов голубя и ворона кажется мало моти
вированным. Можно думать, что основным представлением
движущим всю эту словесную массу, было весеннее голубо
небо; по звуковой ассоциации оно вызвало образ голубя
как символ весны и радости, и после этого по контраст
явился ворон—символ зимы и связанных с нею тяжелых дум

Кроме того в стихах Герасимова довольно много определен
ных словосочетаний, построенных на аллитерационной основ
и приводящих к тем или иным метафорам, например, пенно
пение, пиниями опьяненные Апеннины, радост
ная радуга, над голубой глубиной, гроздья дроз
дов, приводы водят хоровод, пульсирует пуле
мет, веет вешний ветер и т. д.

Теперь можно подвести некоторые итоги. Герасимов, подобн
другим пролетарским поэтам, индустриализирует действитель
ность—человека и природу, рисуя их в образах, взятых и
жизни завода, в словах и терминах, заимствованных из цар
ства машин, из области техники и, вообще, прикладных есте
ственных наук. Это тесно связано с тематикой его поэзии
он—по преимуществу певец „железа и огня“, завода, маши
и электричества; в меньшей мере он—певец рабочего класса
и совершонной этим классом великой социальной революции

Эти темы Герасимов разрабатывает восторженно-патетически
при помощи грандиозных образов, часто в космическом, астраль
ном плане, что придает его стихотворениям и поэмам характер
высоких од или торжественных гимнов. Этим определяется
общий тон его поэзии—эмоционально-приподнятый и уверенно
жизнерадостный, а также ее стиль—гиперболический, нередко
риторический. Перед нами возвышенный певец „железной“
машинно-электрической действительности, вполне удовлетво
ряющийся пределами нашего чувственного опыта—миром ма
терии и энергии. Он—здешний, он—земной; его поэтическое
царство „от мира сего“, притом „от нового мира“.

Но душа поэта многогранна; к нему можно применить его же
слова: „в пути великом многолик он“. И вот нередко железно

огненный кузнец реально-художественных образов выявляет свой другой лик, открывает другую грань на своей психологическо-поэтической призме: это—романтический взлет к небу, в „звездный храм", в таинственную „голубую глубину"; это—что-то мечтательное, нежно-ласковое, порой почти сентиментальное.

Тогда в его стихах слышатся иные звуки—мягкие, грустные и нежные; поэт ткет иные словесно-художественные узоры—необыкновенно-изящные, хрустально-тонкие. Его уже не удовлетворяет железно-электрические образы, он ищет других могучих возбудителей поэтической энергии и обращается, с одной стороны, к природе—„к шелкам баюкающих трав", а с другой—к традиционному, таинственно-фантастическому миру, прочувствованному им в детстве, когда он „за вечерней, в храме к ресницам золотым приник". Так рождаются образы натуралистические (а также земледельческие) и религиозные, а они обусловливают художественные приемы натурализации, аграризации и литургизации.

Но говорит ли Герасимов о железе и о своей возлюбленной—д и н а м о, или же о голубом небе и о другой возлюбленной—в е с н е (а также о я с е н ь к е любимой),—он п о е т, именно, п о е т. Для него слова также и звуки, и звучание стиха нередко важнее идейно-эмоционального содержания поэтических строк. Герасимов—в собственном смысле п е в е ц; его стихи—подлинные п е с н и, и он прав, когда говорит, что пришел:

Громовыми песнями новыми
Вздувать потухающий горн.

Отсюда прием евфонизации образов.

Отмеченные методы создания словесных образов у Герасимова говорят о необыкновенно широком размахе его эйдологии, а это, в связи с тематическим разнообразием и евфоническим богатством его творчества, дает основание думать, что поэт не остановится на достигнутой им художественной ступени, а будет подниматься по лестнице искусства все выше и выше, не покидая реальной почвы—жизни новой, рожденной грозовым Октябрем России, чутко перестраивая свою многострунную лиру под напором вечно действенных социальных сил.

Июнь 1926 года.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Стр.

1. Думы и поэмы Рылеева 3

2. Ритмика поэмы Пушкина „Кавказский пленник“ 41

3. Лермонтов — переводчик Байрона 75

4. Сравнения в поэзии Некрасова 114

5. Блок и Лермонтов 131

6. Последние песни Брюсова 159

7. Образы в поэзии Герасимова 177

193825/W.89

Цена 2 р.
р.

КООПЕРАТИВНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО ПИСАТЕЛЕЙ
„НИКИТИНСКИЕ СУББОТНИКИ"
Москва, улица Герцена, д. 10/2. Телеф. 4-64-17.

HECKMAN
BINDERY INC.
SEP 92
N. MANCHESTER,
INDIANA 46962

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00007637621